ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ — СКОПЈЕ
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE SKOPJE
III. КНИЖЕВНОСТ И ЈАЗИК

ГОДИШЕН ЗБОРНИК

ANNUAIRE

КНИГА 17 — 18 TOME

СКОПЈЕ — SKOPJE
1966

Богдан Стевановић

ПЕРИОДИЗАЦИЈА РИМСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

с освртом на периодизацију историје старог Рима

По традиционалној периодизацији историја римске књижевности дели се у главном на четири периода: I — архајски период, II — златни период, III — сребрени период и IV — гвоздени период. Овде се нећемо упуштати у разматрање одакле ови периоди почињу и докле досежу, јер је то опште познато.

У западним земљама ретко се одступало од ове периодизације. Тако су римску књижевност понекад делили на два велика одељка, републикански и царски (код Немаца, Руса и др.). Рене Пишон (Histoire de la littérature latine, Париз, 1897) овако је поделио историју римске књижевности: I књига (односно период) — *републиканска епоха* (иначе позната као епоха ране римске књижевности), II књига — *класична епоха* (од Цезара до Овидија), III књига — *царска епоха* (од Тиберија до Хадријана) и IV књига — *хришћанска епоха* (од М. Аурелија до почетка средњег века).

Други неки аутори се не држе много оваквих периода него обично деле своје приручнике (уџбенике) на поједине векове. Тако чине, на пример, Тојфел—Крол—Скуч (*Историја римске књижевности*, VI изд. 1916). Ови аутори имају у I књизи овакву поделу: 1) *праисторија римске књижевности* (до 240. г. пре н. е.), 2) *први период римске књижевности* (240—84) и 3) *други период* (83—31); II књига садржи: 1) *Августово доба* (31. пре н. е. — 14. н. е.) и 2) *сребрно доба* (14—96); III књига: 1) *крај сребрног века* (96—117), 2) *други век* (117—211), 3) *трећи век* (211—305), 4) *четврти век*, 5) *пети век*, 6) *шести век* и 7) *седми и осми век*.

Донекле је сличан случај и с *Историјом римске књижевности* од Шанц—Хозиуса. Мартин Шанц у својој *Историји римске књижевности до Јустинијана* (III издање, које је изашло почетком XX века) даје овакву поделу: *Први део* — римска књижевност за време републике; *други део* — римска књижевност Августовог доба и књижевност тзв. сребрног доба; *трећи део* — римска књижевност II и III века (117—324) и *четврти део* — књижевност од 324. г. до 529. г.

Марксистичка наука о књижевности поклања много више пажње овом проблему, што је и разумљиво, јер се она држи учења историског материјализма. Ако бацимо поглед на совјетске уџбенике из историје римске књижевности, видећемо ту знатан напредак у поређењу с перио-

дизацијом римске књижевности како се она спроводи у западним земљама. Истина, обрада римске књижевности на руском језику, било да су њени аутори појединци (Покровски, Тронски) било колектив (као дела под редакцијом Дератанија и Собољевског), није још онако исцрпна и опширна као што је случај на Западу с појединим ауторима и њиховим делима.

И. М. Тронски (*История античной литературы*, III изд. Москва, 1957) овако дели римску књижевност: I — *епоха републике* (до 30—их г. I в. пре н. е.) и II — *епоха царства*, а његова детаљнија периодизација овако изгледа: 1) *прекњижевни период*[1]) (до средине III в. пре н. е.), 2) *рана римска књижевност* (до средине II в. пре н. е.) — време пораста робовласничке републике, 3) *књижевност периода грађанских ратова* — (од краја II в. до 30-их г. I в. пре н. е.), 4) *књижевност краја републике и почетка царства* (Августов век), која траје до 14. г. и 5) *књижевност царског Рима* са два одсека: а) I в. и почетак II века н. е. и б) позна римска књижевност (II—VI век). Први одсек („сребрни век„) он опет дели на два периода: 1) време Јулија и Клаудија, период најоштрије борбе царева са сенатском опозицијом — процват декламаторскореторског стила; 2) владу Флавија, Нерве и Трајана — период класицистичке реакције.

История римской литературы под редакцијом Н. Ф. Дератанија, чији су аутори, сем редактора, И. М. Нахов, К. К. Полонска и М. Н. Черњавски (Москва, 1954), где се на страни 18. образлаже подела „по тем периодам развития римского общества, каторые получили своебразное отражение в литературе как надстроечном явлении", има овакву периодизацију:

Прво долази подела на три дела: I *најстарија књижевност* — доба формирања римске робовласничке државе (приближно VIII—IV в.), II *књижевност доба републике* и III *књижевност доба царства*. Последња два одељка он дели на ове одсеке:

1) *књижевност доба експанзије Рима* на југ Италије и у земље Средоземља (приближно III в. и прва половина II в. пре н. е);

2) *књижевност периода грађанских ратова, кризе и пропасти републике* (приближно друга половина II в. до 40-их г. I в. пре н. е.) с овим пододсецима: а) *књижевност друге половине* II в. (до 88. г. пре н. е.) и б) књижевност приближно од 88. до 40-их г. I в. пре н. е;

3) *књижевност после диктатуре Јулија Цезара и у почетку принципата* (приближно од 44. г. пре н. е. до 14. г. н. е.);

4) *књижевност раног царства* I/II в. с пододсецима: а) *период борбе са сенатском опозицијом за учвршћење царства* (приближно 14—69. г.). и б) *период привремене стабилизације раног римског царства и превласти провинција* (око 69—180. г.);

5) *књижевност позног царства* (III—VI в.).

Историја римске књижевности, I/II, под редакцијом Собољевског, Грабар—Пасека и Петровског (Москва, 1959—1962) даје више глобалну а мање разуђену периодизацију: I *рана римска књижевност* (до Цицерона);

---

[1]) Овај термин није сасвим на свом месту, јер је нелогично да прекњижевни период буде период једне књижевности. Ту је требало рећи *период зачетака књижевности*, јер се права, уметничка књижевност оформила тек после тога.

II *књижевност краја републике* (иначе добро познатог под називом Цицеронов век); III *књижевност почетка царства* (период познат као Августово доба); IV *књижевност раног царства* (од 14. до 117. г.) и V *књижевност позног царства*[2]).

Од свих совјетских уџбеника периодизација је најбоље спроведена у делу под редакцијом Дератанија. Ту се не само дају јасно обележени периоди него се и аутори сврставају у правце и групе с обзиром на идејност и класну припадност. Ево како то изгледа:

Књижевност римска III—II в. пре н. е. разврстана је на: а) *рану аристократску књижевност* (Апије Клаудије, Ливије Андроник), б) *књижевност демократске опозиције* (Невије, Плаут), в) *књижевност умерене аристократије* (Еније, Пакувије, Цецилије Стације, Теренције) и г) *књижевност конзервативне сенатске аристократије* (Катон).

Књижевност од средине II в. до 88. г. разврстана је на: а) *књижевност аристократског правца* (Акције, Луцилије) и б) *демократску књижевност* (тогата, ателана).

Књижевност од 88. до 40-их г. на: а) *књижевност конзервативног аристократског правца* (Варон, Цицерон, Непот), б) *књижевност партије популара* (Цезар, Салустије), в) *просветитељску поезију* (Лукреције) и г) *комедију плебса у престоници* (Лаберије, Публилије), док је Катул с групом неотерика остао ван идеолошке групације у одељку *Лирика.*

Књижевност тзв. Августовог века на: а) *књижевност званичног правца* (Вергилије, Хорације), б) *књижевност републиканске опозиције* (Ливије, Помпеј Трог и други) и в) *књижевност умерене опозиције* (Тибул, Проперције, Овидије).

Књижевност из доба учвршћења монархиског режима на: а) *књижевност званичног правца* (Курције Руф, Велеј Патеркул), б) *књижевност аристократске опозиције* (Сенека, Лукан, Персије, Петроније) и в) *књижевност демократске опозиције* (Федар).

Књижевност из доба привремене стабилизације и превласти провинција на: а) *књижевност званичног правца* (Квинтилијан, Плиније Млађи, Стације, Фронтон), б) *писце аристократске опозиције* (Тацит, Светоније) и в) *писце демократске опозиције* (Јувенал).

С обзиром на поделу, римска књижевност се разликује од грчке књижевности у томе што се ова друга дели на два велика периода, класични и покласични, док се прва може поделити на три велика периода, прекласични, класични и покласични. Та се подела базира на уметничком постигнућу.

Класичним периодом римске књижевности треба назвати доба од почетка I в. пре н. е. па све до почетка II в. н. е. Цео тај период од два века одиста је класичан, јер књижевност од почетка Цицероновог рада на све до Тацита у ствари је процват римске књижевности, пошто тада

[2]) Тако је овде на делу спроведена периодизација. Али у *Уводу* (стр. 12—16) Петровски, један од аутора ове *Историје римске књижевности*, предлаже овакву периодизацију: I *период* (до краја III в. пре н. е.); II *период* (II век пре н. е.); III *период* — доба грађанских ратова (иначе познато као Цицеронов век); IV *период* — Августов век; V *период* — I век н. е. (тачније 14—96. г.); VI *период* — II век (тачније 96—193. г.) и VII *период* — раздобље од III до V века.

преовлађују песници и прозаисти који су створили дела од трајне вредности, мада се још од почетка I в. н. е. испољавају код њих и појаве које по својој суштини означавају почетак декаденције (реторичност, маниризам).

Колико је мени познато, ово раздобље римске књижевности први је назвао класичним проф. Милан Будимир још у својој скици *О римској књижевности*, објављеној у његовом средњошколском уџбенику *Латински језик* и универзитетском уџбенику Litterae latinae (Београд, Научна књига, 1948, стр. 182—198), где је римска књижевност подељена на три раздобља, прекласични, класични и покласични.

Ту своју периодизацију он је даље разрадио у уџбенику *Преглед римске књижевности* (Београд, 1963), који је написао заједно с доцентом Мироном Флашаром. У њој се каже на стр. 31: „Римску књижевност ћемо на основу чињеница политичке, економске и културне историје поделити у три главна одсека, а те одсеке назвати докласичним (до времена Суле), класичним (до времена Трајана и Хардијана) и покласичним (до краја[3]) римске антике)".

У вези с крајем римске књижевности треба додати још неколико речи. Њега није лако одредити из више разлога. Античка латинска (односно римска) књижевност постепено и једва осетно прелази у средњовековну латинску књижевност. Хришћански писци који пишу на латинском језику јављају се већ крајем II века, затим се одлучно афирмишу у III, да би достигли процват у IV веку. Њих, с обзиром на њихову тематику и поглед на свет и живот, совјетски научници издвајају из оквира римске књижевности, пошто су они представници новог, феудалног друштва. Али, пошто је паганска књижевност у надмоћности над хришћанском све до почетка VI века, она се може убрајати у позну римску књижевност.

И мени се чини да би најправилније било целокупну историју римске књижевности поделити на три велика одсека: I *на прекласичну* (рану или стару) римску књижевност, II *на класичну римску књижевност* и III *на покласичну* или позну римску књижевност.

Први одсек се поклапа с републиканским добом историје старог Рима; други одсек обухвата прелазни период римске историје, чије карике чине доба војне диктатуре, доба Августовог принципата и доба ране монархије; а трећи одсек настаје крајем ране монархије па се преко кризе у III веку протеже у доба касне империје, када западни њен део пропада, а источни наставља да живи као рановизантиско царство.

Наравно да се и ова три одсека могу поделити на више мањих периода или доба, неки с више неки с мање успеха. Први одсек се може поделити на два периода: 1) *најстарије доба или доба ране републике*, које траје до средине III в. пре н. е. отприлике и које се карактерише народним и анонимним стваралаштвом (у ствари период зачетака) и 2) *рани период*

---

[3]) Што се тиче краја римске књижевности, он се код разних писаца различито одређује. Неки га доводе до Јустинијана (на пример М. Шанц), неки чак до VIII века (Тојфел—Крол—Скуч). Будимир и Флашар за крај римске књижевности узимају средину VI в. н. е. (в. стр. 63).

или доба йорасша и ексйанзије римске рейублике и класних борби (од 240. до 80-их г. I в. пре н. е)[4]).

Други одсек се обично дели на три периода: Цицеронов и Августов век и тзв. сребрно доба (од 80-их г. пре н. е. до 117. г. н. е.), али би, можда, било правилније делити га на четири периода, као што су неки већ чинили до сада (Тронски, на пример). *Први йериод или век Цицерона и Цезара* јесте доба сукоба између војсковођа и сената, доба грађанских ратова (88—44 г.); *други йериод*, „*Авгусшов век*", јесте доба прелаза на монархију или принципата (43. г. пре н. е. — 14. г. н. е.); *шрећи йериод* би био *йериод римске књижевносши за време динасшије Јулија и Клаудија*, доба тзв новог стила (14—69. г.), а *чешврши йериод — йериод римске књижевносши у доба владе царева из динасшије Флавија и Трајана*, доба класицистичке реакције (69—117. г.).

Последњи одсек — *доба йокласичне или касне римске књижевносши* је у ствари доба опадања. С обзиром на његово подуже трајање (четири века) он би се могао поделити на више начина, али, ако се има у виду делатност књижевних радника и њихово обележје, било би умесно подлити га на две епохе: на епоху која обухвата II и III век и епоху IV и V века. Први период има и то бележје, поред осталога, што се тада хришћански писци тек појављују, док се у другом периоду они јаче афирмишу и с успехом такмиче с паганским писцима, који су одраз старог, робовласничког друштва. Стога би, по мом мишљењу било најбоље први период ограничити на доба од 117 до 324. г. када се учврстио хршћански цар Константин, а други период од 324. до 529. г. (од Константина до Јустинијана).

Bogdan Stevanović

LA PÉRIODISATION DE LA LITTÉRATURE LATINE

RÉSUMÉ

L'auteur examine d'abord la périodisation traditionnelle, d'après laquelle on divise l'histoire de la littérature latine en quatre époques: 1) époque archaïque, 2) âge d'or, 3) âge d'argent et 4) âge de fer. Il examine ensuite quelques modifications de cette périodisation dans les pays d'Occident.

L'auteur a consacré une partie considérable de son article à la périodisation marxiste de la littérature latine, telle qu'elle est appliqueé dans les manuels soviétiques, à savoir dans les ouvrages (en langue russe): l' *Histoire de la littérature antique* de I. M. Tronski (dont la II-e partie renferme la

---

[4]) Од овог периода ја не бих одвајао одељак од средине II в. до почетка 80-их година I в. (доба робовских устанака и почетка сукоба између популара и оптимата) из тог разлога што ни од једног аутора из тога раздобља нису очувана дела у целини, те књижевност овога одељка слабо познајемо, мада његово друштвено позађе има свој изразити профил.

littérature latine; I-e éd. Moscou 1946), *l'Histoire de la littérature latine* sous la rédaction de F. Deratani (dont les auteurs, excepté le rédacteur, sont I. M. Nahov, K. P. Polonskaïa et M. N. Tcherniavski (Moscou 1954) et *l' Histoire de la littérature latine, I/II,* sous la rédaction de S. I. Sobolevski, Grabar—Passek et F. A. Petrovski.

Les auteurs soviétiques, s'en tenant au matérialisme historique, divisent l'histoire de la littérature latine, en général, dans les périodes suivantes: 1) *période de l'ancienne république romaine* (la littérature latine primitive), 2) *période d'accroissement et d'expansion de Rome* (la littérature latine à partir de la moitié du III-e siècle jusqu'à la moitié du II-e siècle avant notre ère), 3) *période des insurrections d'esclaves et des guerres civiles* (la littérature latine à partir de la moitié du II-e siècle jusqu'à la moitié du I-er siècle avant notre ère) 4) *période du principat ou le siècle d'Auguste*, 5) *période des luttes des empereurs contre l'opposition du sénat* (la littérature latine de 14—69), 6) *période des empereurs de la dynastie des Flavius et de Trajan* (la littérature latine de 69—117) etc.

L'auteur de l'article est d'accord, principalement, avec la périodisation des auteurs soviétiques et, sur une petite partie, il en fait la critique. Il arrive à la conclusion que, de tous les manuels soviétiques, la périodisation de la littérature latine est le mieux exposée dans l'ouvrage sous la rédaction de Deratani. Là, dit l'auteur, sont données non seulement des périodes bien marquées mais aussi des auteurs sont groupés en écoles d'après le caractère idéologique et la dépendance de classe.

Dans cet ouvrage, la littérature latine des III—II siècles avant notre ère est divisée en: a) *littérature aristocratique primitive* (Appius Claudius, Livius Andronicus), b) *littérature de l'opposition démocratique* (Naevius, Plaute), c) *littérature de l'aristocratie modérée* (Ennius, Caecilius Statius, Térence, Pacuvius) et d) *littérature de l'opposition conservative sénatoriale* (Caton); la littérature latine du milieu du II-e siècle à 88 est divisée en: a) *littérature de l'école aristocratique* (Accius, Lucilius), et b) *littérature démocratique* (togata, atellane); la littérature latine de 88—40 en: a) *littérature d'école aristocratique conservative* (Varron, Cicéron, Népos), b) *littérature du parti des „populaires"* (populares) (César et Salluste), c) *poésie didactique* (Lucrèce) et d) *comédie de la plèbe*; la littérature latine du siècle d'Auguste en: a) *littérature officielle* (Virgile, Horace), b) *litétrature de l'opposition républicaine* (Tite Live) et c) *littérature de l'opposition modérée* (Tibulle, Properce, Ovide); la littérature latine des annés 14—69 en: a) *littérature officielle* (Quinte—Curce, Velleius Paterculus), b) *littérature de l'opposition aristocratique* (Sénèque, Lucain, Perse, Pétrone) et c) *littérature de l'opposition démocratique* (Phèdre); la littérature latine des années 69—180 en: a) *littérature officielle* (Quintilien, Pline le Jeune, Stace, Fronton), b) *autreurs de l'opposition aristocratique* (Tacite, Suétone) et c) *auteurs de l'opposition démocratique* (Juvénal).

L'auteur de l'article démontre que l'histoire de la littérature latine, contrairement à celle de la littérature grecque de l'antiquité, qu'on divise principalement en deux grandes époques, l'époque classique et l'époque postclassique, peut, à son tour, être divisée d'après son développement arti-

stique en trois grandes époques, l'époque préclassique, l'époque classique et l'époque postclassique.

„L'époque classique — dit l'auteur — c'est l'époque qui dure depuis le commencement du I-er siècle avant notre ère jusqu'au commencement du II-e siècle de notre ère. Cette époque tout entière, pendant une durée de deux siècles, est vraiment classique, car la littérature latine qui va depui- le commencement de l'activité littéraire de Cicéron jusqu'à Tacite repré sente, en fait, la floraison de la littérature latine, vu qu'alors prédominent des auteurs en vers et en prose, qui ont écrit des ouvrages d'une valeur durable, bien que dès le commencement même du I-er siècle de notre ère se manifestent, aussi, des phénomènes marquant, dans leur essence, le début d'une décadence (rhétoricité, maniérisme)".

L'auteur de l'article remarque que le premier auteur qui ait donné une telle vue sur l'époque classique de la littérature latine, c'est le professeur de l'université de Belgrade M. Budimir, qui dans son manuel *Litterae latinae* (Belgrade 1948), avait joint une courte esquisse de la littérature latine divisée en trois époques, préclasisque, classique et postclassique. Cette périodisation-ci fut élaborée plus loin dans son manuel *Aperçu de la littérature latine*, écrit en collaboration avec M. Flašar (Belgrade 1963), où l'on dit à la page 31: „Sur la base des faits politiques, économiques et cultureles, nous divisons la littérature latine en trois grandes parties, et ces parties-ci nous les nommerons: la partie préclasique (jusqu'aux temps de Sylla), la partie classique (jusqu'aux temps de Trajan et d'Adrien) et la partie postclassique (jusqu'à la fin de l'antiquité romaine)".

Vers la fin de son exposé, l'auteur de l'article propose une meilleure périodisation de la littérature latine. La principale division de l'histoire de la littérature latine toute entière dans l'antiquité en trois grandes époques, mentionnée plus-haut, il précise comme suit: 1) épo*que archaïque* — c'est-à-dire l'époque républicaine de la Rome ancienne, 2) *époque classique* — l'époque de transition de la dictature militaire ainsi nommée et du principat d'Auguste aux temps de la monarchie primitive (de 81 avant notre ère à 117 de notre ère, et 3) *époque tardive* (postclassique) — l'époque de la fin de la monarchie primitive, de la crise du III-e siècle et du bas-empire. De plus, ili propose aussi ces petites périodes ou parties:

1) *La plus ancienne période ou la période de la république primitive*, qui dure environ des temps plus reculés jusqu'au milieu du III-e siècle avant notre ère et qui est caractérisée par une création populaire et anonyme; 2) l'*ancienne période ou l'époque d'acroissement et d'expansion de la république romaine et du commencement des luttes de classe* (240—81); 3) *la première période : l'époque classique ou le siècle de Cicéron et de César* (81—43); 4) *la deuxième période de l'époque classique ou le siècle d'Auguste* (43 avant notre ère —14 n. è.); 5) *la troisième période de l'époque classique*, la littérature latine pendant la dynastie des Julius et des Claudius; 6) *la quatrième période de l'époque classique*, l'époque de la république romaine pendant le règne des empereurs de la dynastie des Flavius et de Trajan (69—117); 7) *la littérature latine au* II-*e et au III-e siècle* (ou, pour mieux dire, de 117—324); 8) *la littérature latine au IV-e et au V-e* siècles (plus précisement de 324—529).

Богдан Сшевановић

НЕКЕ ОПАСКЕ У ВЕЗИ С РЕАЛИЗМОМ НЕКАД И САД

О реализму се много говорило, али се о њему, ипак, може још много говорити. На првом месту због тога што је то доминантан метод у књижевности и уметности. Позната ствар, но није на одмет још једном је поновити.

Примера ради узмимо уметност палеолитског човека по пећинама Француске и Шпаније. Или асирске рељефе с призорима из лова. На пример лавицу која се вуче прободена стрелама. Затим поезија, вајарство и сликарство код старих Грка. Ови последњи уметници су се уопште мало и ретко удаљавали од реализма, мада је он код њих, наравно, друкчији него што је данас овај наш, савремени реализам.

Реализам као стваралачки метод прожима, дакле, књижевност и остале уметности од античког па чак, у извесној мери, и најстаријег доба до данас, до епохе социјалистичке изградње и социјалистичког реализма.

Да је реализам основни и најважнији стваралачки метод у књижевности и другим уметностима, уверићемо се лако ако бацимо макар површан поглед на античку, грчку и римску, уметност из тзв. класичног периода (код Грка V и IV век пре н. е., код Римљана I век пре и I век н. е., од Цицерона до Тацита), на уметност ренесансе и, најзад, на раздобље критичког реализма[1]).

Периоди људске историје и културе, који с једне стране раздвајају а с друге повезују ове горске врхунце, обично су обележени разним другим правцима и тенденцијама, као што су реторичност (њоме је делимице била обојена грчка књижевност од IV века пре н. е. па надаље и римска књижевност од I века н. е.)[2]), побожност (књижевност из доба феудализма)[3]) романтизам, натурализам, симболизам (као што је био случај последњих година XIX века).

Највиши успони у светској књижевности, сликарству, вајарству и музици постизани су онда када се кроз стваралаштво попут црвене нити

[1]) О овоме говори и Владо Мађарић у свом чланку *Фрагменти о критикама реализма* (Савременик, Београд, 1958, III, стр. 326).

[2]) Овим не тврдим да књижевност из овога доба нема истовремено и црте карактеристичне за реализам, јер је реторичност више њено формално обележје.

[3]) Побожност је суштинско обележје једне књижевности, која је, као што је свакоме јасно и познато, била много удаљена од реализма и животног приказивања

провлачила тежња да се стварност и живот што истинитије прикажу. А, насупрот овоме, могло би се рећи да остали правци и методи уколико више одступају од реализма утолико више означавају декаденцију (футуризам, кубизам итд.).

У том погледу поучно је упоређење између Милоске Венере и неких кипова жене у модерном кипарству. Или класичне музике са џезом. Идеал женске лепоте изражен у Милоској Венери (тачније речено Афродити), који је некад, пре двадесетак векова, инспирисао њеног творца, и нас данас задивљује и одушевљава. Међутим, на уметничким изложбама код нас и на страни често можемо видети под насловом лепотица или томе слично неке здепасте фигуре. Ту се уметничко дело удаљава од стварности. А џез према творевинама Глука, Бетовена, Вердија, Сметане изгледа као накарада спрам нормалног човека или мајмун упоређен с човеком.

Исто тако (аналогно ономе што сам мало пре рекао) може се тврдити да остварења реализма и реалистичке уметности највише надживљавају своје творце и своје доба и остају као споменици дивљења и узора у завештај будућим поколењима.

Највећа имена у области литературе — Хомер, Данте, Шекспир, Гете, Толстој — или из области ликовних уметности — Пракситeл, Микеланђело, Рафаело, Рембрант — па чак и музике, где се то теже опажа (Моцарт, Бетовен, Верди, Чајковски) — то су имена реалистичких стваралаца, истина с много разлика у нијансама.

Супротстављање романтизма реализму, које се често чинило, није правилно. Јер оно што је најбоље у романтизму реалистично је, мада изгледа доста необично тако се изразити. Романтизам, као и натурализам, с друге стране, по својој суштини само су извесне варијанте реализма, неуравнотеженог и претераног али ипак реализма. Један од њих хоће да јаче подвуче позитивне, а други негативне стране у животу.

Максим Горки каже на једном месту (*О литератури*, Београд, Култура, 1949, стр. 351): „Код великих уметника реализам и романтизам као да су увек сједињени". Тим речима он свакако хоће рећи да прави и велики уметник увек успева да избегне врло потенцирани реализам, као и прави, необуздани романтизам. Значи: реализам у најбољем смислу те речи јесте метод који изражава праву стварност, али не копирану, него сасвим прерађену на уметнички начин.

У вези с овим може се тврдити да чак и класично и класицизам нису ништа друго до нека врста реализма — одмереног, усклађеног и уравнотеженог. Узмимо за пример Гетеа и Пушкина. Они су и романтичари и реалисти[4]), али те њихове стране нису толико изражене у смислу претеривања. И њихов романтизам и њихов реализам некако су ублажени, хармонично усклађени, мада реализам преовлађује и код њих. Зато је најбоље Гетеа и Пушкина звати класичарима.

---

[4]) Има још доста писаца који су у својој младости, као почетници, стварали романтичка дела (Балзак, Флобер, Горки и толики други), а касније, кад су се развили, реалистична. Међутим, обрнут случај не постоји. И то иде у прилог онима који тврде да је реализам изнад романтизма по снази свога уметничког остваривања.

Античку уметност, класичну по превасходству, познајемо највише по њеним реалистима. Само што су они реалисти своје врсте — митолошки реалисти[5]).

Код античког реализма можемо разликовати, да се тако изразим, унутрашњи и спољашни реализам. Код Хомера, на пример, кад посматрамо ствари и појаве споља, теже може бити речи о неком реализму[6]); али ако гледамо како су људски ликови приказани с њиховим врлинама и манама, онда видимо да је и он реалиста у великој мери. Хомер чак и богове приказује као људе како у позитивном тако и у негативном погледу. Тај начин или метод приказивања ја бих назвао унутрашњим реализмом.

У хеленистичко и римско време многи грчки и римски песници као и прозни писци бежали су од политичкосоцијалних проблема, који чине тако важну страну живота, и одавали су се сликању природе, сеоског и пастирског живота, разних појава у животу приватног човека. Ако се ту не може говорити о реализму без ограничења и условности с обзиром на уско захватање проблема живота, може се бар говорити о реализму детаља, спољне стране живота. Тако би реализам нове атичке комедије, мима, римских писаца од Овидија до Плинија Млађег био поглавито спољни реализам[7]).

И овде се може ставити примедба проучаваоцима књижевности који много инсистирају на ограничености грчке књижевности из покласичног периода. Да ли је тачно њихово устаљено гледиште да су писци хеленистичког доба мање реалисти од оних у класичном периоду због тога што кроз њихово стваралаштво провејава дух придворништва и што они сликају махом породичне односе или живот пастира и сељака?

Бацимо летимичан поглед на два највећа представника поезије из доба цветања хеленистичке културе Менандра и Теокрита. Ако они нису могли или нису смели да критикују монархију и негативне стране које су пратиле њено завођење, значи ли то да су они њене присталице? Наравно да не значи. И не само то.

Може се чак тврдити да је Менандар продубио антички, митолошки реализам с једне стране тиме што је дао ликове типичне за робовласничко друштво из његовог доба[8]), а с друге стране тиме што је изразио неке

---

[5]) Совјетски теоретичар књижевности Л. И. Тимофејев први је, како изгледа, дао такво обележје античкој књижевности (уп. чланак Анице Савић — Ребац *Неколико речи о проблему класичног*, Зборник радова Института за проучавање књижевности, САН, књ. I, Београд, 1951, стр. 6). „Тимофејев — каже она — узима као основну црту античких књижевности антички реализам". Затим додаје: „У античком стварању увек је био важан елеменат типског, а типско је, по речима Максима Горког, битан елеменат правог реализма".

[6]) Па ипак и код њега има понешто што се може убројати у спољни реализам. То су ратни призори, описи двобоја и борби, прикази убијања и рањавања, који су често представљени сасвим реалистички, скоро као у модерном роману.

[7]) Кажем поглавито, јер се и овде може наићи на појаве с обележјем унутрашњег реализма.

[8]) У старој грчкој књижевности најмоћнији ствараоци људских ликова („карактера") били су Хомер („људи бољи од просечних") и Менандар („обични људи").

напредне идеје које су обузимале велике умове тога времена, на пример о положају жене, деце, робова, о проблему васпитања.

Ни став идиличара Теокрита није мање позитиван. Ако он приказује живот ситних људи ван оквира званичног друштва, а само ређе и изузетно опева владаре и владајуће друштво, зар то није доказ да он иде корак напред и да ондашњу књижевност обогаћује новим страницама, страницама реализма?

О унутрашњем, суштинском реализму позабавио се Иван Лерик у свом чланку *Нека питања реализма* (Савременик, Београд, 1958, X). Он ту каже (стр. 355): „Велика дела реалистичке школе велика су по своме унутрашњем реализму, по својој унутрашњој истинитости, која се огледа... у дубокој и оживљеној интимној повезаности догађаја и стања како их је уметник доживео односно... оживео до те мере да ту његову стварност осећамо као своју и могућу. Сва велика дела... увек су била у својој унутрашњости реалистички истинита, чак и онда кад су својом условљеном формом била нереалистичка или антиреалистичка". Али одвајање унутрашњег од спољашњег реализма изгледа помало вештачко. Можда би било правилније говорити о већом или мањем степену реализма односно животности приказивања.

Тако стоји ствар с обзиром на суштину реализма. А с обзиром на начин приказивања стварности у уметничком делу антички реализам показује две варијанте. У том погледу дају нам повод за разлагање ове поставке чувене Аристотелове речи у *Поетици* (гл. 25): „...као што је Софокле изјавио да он показује људе онакве какви треба да буду, а Еурипид онакве какви јесу")[9]).

Но да ли из ових Аристотелових речи треба изводити закључак да су уметници као што је Софокле романтичари? Не, то се не може рећи. Да није израз идеализам добио своје особито значење у филозофији, такве уметнике би пре требало назвати идеалистима, тј. уметницима који приказују стварност лепше него што је она одиста, односно идеалније. Тако код старих Грка имамо на једној страни, поред Софокла, Фидију, а на другој, поред Еурипида, Праксителa, Скопаса, Лисипа, Апела.

На ово излагање могу се надовезати друге Аристотелове речи, начин приказивања у уметности онога што се десило и онога што се могло десити: „Није песников задатак да износи оно што се истински догодило, него оно што се могло догодити и што је могуће по законима вероватности или нужности. Историчар и песник не разликују се по томе што први пише у прози, а други у стиховима — јер би се и дела Херо-

[9]) Додуше, на основу једног места у истом делу (гл. 2) могло би се рећи да Аристотел има у виду чак и три начина приказивања: „Песници подражавају људе који су или бољи од нас оваквих какви смо, или гори, или нама слични. То исто налазимо код сликара". Било би претерано из горњих речи изводити закључак да је Аристотел разликовао три метода приказивања, који су се испољили тек у новије време у књижевности: романтични или „идеални" метод (подражавање бољих људи него што смо ми), реалистични метод (приказивање људи као што смо ми) и натуралистички метод (приказивање људи горих него што смо ми). Антички уметници, може се рећи, држе се углавном реалистичког приказивања стварности, чак и онда кад подражавају боље или горе људе од обичних.

дотова могла дати у стиховима, па би она исто тако била историја у стиховима, као и у прози — него се разликују по томе што један говори о ономе што се истински догодило, а други о ономе што се могло догодити. Зато и јесте песништво више филозофска и озбиљнија ствар него ли историографија, јер песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно" (исто, гл. 9)[10]).

То што Аристотел каже поводом стварања историчара и песника може се, исто тако, применити и на начин приказивања стварности код Еурипида, с једне стране, и Софокла, с друге стране. Еурипид верније слика стварност, као да му је стало до тога да износи оно што се одиста догађа; а Софокле и њему слични уметници улепшавају стварност и људе, они као да сликају оно што се ређе догађа пред нашим очима, али што би се ипак могло догодити.

Реализам код Грка и Римљана у античко доба није се никад сводио на просто и механичко копирање природе и стварности. Он је тачно одражавао Аристотелову поставку да је уметност стваралачко подражавање природе и живота. Стога не би било на одмет задржати се на њој и другим поставкама које су с њом у вези.

Аристотел чак изрично каже да узор (уметничко дело) треба да превазилази стварност по којој је рађен (25. гл.): „Мада је немогуће да у ствари има онаквих људи како их је сликао Зеуксид, ипак се може одговорити да је боље њих тако приказивати, јер узор треба да превазилази стварност". Он истиче да песници и уметници, подражавајући односно приказујући природу, њу улепшавају, тј. чине је идеалнијом (гл. 15): „Како је трагедија подражавање људи који су бољи него што смо ми просечни, потребно је угледати се на добре сликаре портрета. И они наиме, мада уносе у слику индивидуалне црте и на тај начин постижу сличност, ипак улепшавају оно лице које цртају. Тако и песник, кад подражава љутите људе или лакоумне, или друге такве карактере, треба да их приказује као људе с таквим особинама а опет као племените".

Аристотел такође истиче потребу да песник што јаче и што боље подражава стварност, а то значи да он мора имати и дара за то (гл. 17): „Песник — вели он — треба да одређује држање и покрете својих лица колико је то могуће. Јер од природе највише верујемо оним песницима који се снагом свога сопственог уживљавања могу пренети у осећања која приказују, а најистинитије приказаће махнитост махнит човек и гнев гневни. Зато је песништво за онога ко је веома обдарен или за онога

---

[10]) Из ових Аристотелових речи видимо да је он, с једне стране, сматрао да уметност по свом начину и снази приказивања стоји чак и изнад науке. С друге стране видимо да он много инсистира на веродостојности у приказивању стварности, тј. да песник и уметник приказују не толико оно што се дешава колико оно што се може десити. То се види и из једног места у 25. гл.: „Са гледишта уметности више важи оно што је вероватно а немогуће него ли оно што је могуће а невероватно". И у 24. глави: „Више треба узимати оно што није могуће, али је вероватно, него ли оно што је могуће, али је невероватно". У 25 гл. он се осврће на приговор што се приказују неистинити догађаји и брани то тиме што је могуће да се они догађају и што се верује у њих: „Ако, даље, неко замера да приказивање није истинито, онда ту замерку треба побијати одговором: али можда треба да буде тако. . ., може се одговорити да људи тако мисле. Такве, су, на пример, приче о боговима".

ко је страсно темпераментан; они први умеју лако да се пренесу у сва могућа стања и односе, а ови други лако прелазе у екстазу".

Аристотел подвлачи да је поезија и уметност стваралаштво у већој мери него што су то сама природа и стварност (гл. 4); по њему је подражавање урођено човеку; „он се од осталих створења разликује по томе што највише нагиње подражавању и што прва своја сазнања стиче подражавањем"; „сви осећају задовољство кад посматрају творевине подражавања"; он наглашава да „има ствари које нерадо гледамо у њиховој природној стварности, али, кад су нарочито брижљиво насликане, онда их са задовољством посматрамо, на пример: облике најодвратнијих животиња и мртваца" и да „стицање сазнања прави веома велико задовољство не само философима него и осталим људима, али ови учествују у томе задовољству само у незнатној мери".

Аристотел се у *Поетици* више пута осврће и на типично. Он на више места говори о карактерима[11]). „Карактером (зовем) оно по чему лицима приписујемо овакве или онакве особине" (6. гл.). Он напомиње (15. гл.) да карактери у трагедији треба да буду прилични, слични и доследни, разликујући при томе ниже карактере (5. гл.): „Комедија је подражавање нижих карактера, али не у пуном обиму онога што је рђаво, него онога што је ружно, а смешно је само део тога". Насупрот нижим карактерима помиње племените карактере наводећи при томе да код људи има разних карактера (гл. 15): „Што се тиче карактера, постоје четири ствари на које песник треба да обраћа пажњу. Прва и најважнија ствар је да карактери буду племенити. Карактер ће имати лице ако му. . . говор или начин делања буде откривао неку вољу, а племенити карактер онда ако му буде откривао племениту вољу. Карактера има у свакој врсти људи, јер и жена може бити племенита, а исто тако и роб". У истој глави, мало ниже, у тексту који сам мало пре навео Аристотел помиње тип срдитог човека и лакоумног човека. Он узгред наводи (24. гл.) да код Хомера „ниједна фигура није без карактера, него свака има одређен карактер". Крајем 24. главе он помиње „цртање карактера", а у 6. глави каже: „Полигнот је био одличан сликар карактера, а сликање Зеуксидово нема никаквих карактера".

Према томе може се закључити да је у античко доба типско било разрађено у значајној мери, што се види не само по Аристотеловом излагању него и по Платоновим *Дефиницијама*, које претходе Аристотеловом стваралаштву, и по чувеновој збирци Аристотеловог ученика Теофраста *Карактери* (Типови), која је настала око 319. г. пре н. е.

Антички реализам у своме смеру ка идеализацији људских ликова није ишао тако далеко да би губио карактер конкретности и западао у апстракције. Он није тражио никакве условности за свој начин изражавања. Отуда су нам уметничка дела старе Грчке и Рима лако разумљива и поред великог временског размака који нас дели од њих и великог удела митологије у њима. Код Грка је такорећи сва уметност била реалистична, али у разним нијансама и под извесним оградама тога појма. Код њих није било покрета у уметности сасвим опречних реализму.

---

[11]) У античко доба типови су називани карактерима.

Карактеристична је, међутим, чињеница да даровити писци и уопште ствараоци не беже од реализма као метода стваралаштва, него то чине обично слабији аутори. Због тога би се могло рећи да писци и уметници без талента или с мало талента махом траже неки нови израз и стил не зато што их томе вуче стваралачки нагон, него да би тиме лакше сакрили своју скромну садржину, да би прикрили своју безначајност иза префињене и често вештачке форме. Наравно, овим не мислим рећи да аутори који траже нове форме и нове изразе не могу имати талента и да не могу стварати дела од вредности.

Писати слично талентованим писцима, истинским уметницима, није лака ствар. Уметник мора имати нешто суштински своје да каже. Истина, неко може приметити да је баш форма оно што доноси нешто ново. Али форма и формална својства могу се и научити. Они, дакле, нису доказ о даровитости и таленту. Форма без плодне садржине је опсена и лаж. Треба још више водити рачуна о томе *шта* се него ли о томе *како* се нешто уметнички уобликује.

Сва ова питања која се тичу реализма и других метода нису, природно, могла бити разрађена до танчина ни у теорији. Теорија књижевности је врло деликатна наука, која мора бити сасвим еластична. Узмимо за пример само питање књижевних врста или питање књижевних праваца, где је веома тешко постављати оштре међе. Сем тога теоретичари књижевности и уметности понекад ствари приказују доста шематски.

Ту се може понешто замерити и поменутом Тимофејеву. Он, на пример, јако подвлачи разлике између романтизма и реализма, као и између античког и критичког реализма. Да ли је одиста антички, тзв. митолошки реализам битно различан од модерног реализма? Ја не бих рекао.

Тимофејев замера Хомеру што његов опис олује, „иако је реалан као одраз стварности, истовремено ни издалека није реалистичан, јер је у њему олуја приказана као мешање више силе у људски живот" (в. стр. 328. његове *Теорије књижевности*, Београд, 1950). Но да ли ствари стоје баш тако?

Хомер додуше често приказује богове и више силе, али ти његови богови и те натприродне силе и појаве исувише људски делују, исувише имају црте стварнога, па чак и модернога — ако хоћете — живота. Узмимо ради илустрације овог излагања лик богиње Хере. Како је код њега приказана Хера?

Ту није важно то што се она креће невидљиво и што је вечито млада, него је код ње битно то што она има опште људске особине какве и данас људи имају. Уметничка вредност њеног лика је у томе што је он приказан сасвим реалистично. По својој природи Хера изгледа доста слична савременој жени, бар каква је она у капиталистичком друштву. Таквом њу приказује њено свађање с мужем Зевсом, свемогућим господарем богова и људи. Затим она сцена у XIV певању *Илијаде* (стих 159—187 кад се она дражесно одепула и украсила како би својим дражима занела мужа, преварила га и тиме помогла Ахајцима, које су пригњечили Тројанци. Зар она није овде насликана као жена новога доба у делима критичког реализма?

Кад говоримо о Хомеру, ја не губим из вида чињеницу да он не спада у оне античке уметнике који су добар пример за реализам. Он није добар представник античког реализма, као што то нису ни други епски песници, нити већина лиричара (сем јамбографа), нити песници трагедија (осим Еурипида). Све су то представници тзв. високе, узвишене поезије. Антички реализам изражен је више у делима тзв. ниске поезије, као што је јамбографија, пародија, комедија, сатира, новела, роман.

Не могу се потпуно сложити ни с Тимофејевим тврђењем (в. исту страну истога дела) да уметност примитивнога човека[12]) и античка уметност нису реалистичне. Оне то јесу, само у мањој мери него дела модерног реализма. Тимофејев, по мом мишљењу, вештачки одваја појмове реално и реалистично, односно он их произвољно представља поводом Хомера и античке уметности.

А шта је битна карактеристика реализма? Обратимо се за то признатим ауторитетима. Ф. Енгелс у писму Маргарети Харкнес (в. Маркс—Енгелс, *О књижевности и уметности*, Београд, Култура, 1946, стр. 56): „Реализам осим тачности детаља претпоставља верно давање типичних карактера у типичним условима”. Максим Горки вели (в. стр. 51. његове поменуте књиге): „Реализмом се назива истинито, неулепшано приказивање људи и услова њиховог живота”[13]).

А зар ово не важи исто тако и за антички, митолошки реализам? Зар ово не значи да Менандар, Теокрит, антички роман и римски реализам из I века н. е. развијају стваралачки даље књижевност?

Скопље *Богдан СТЕВАНОВИЋ*

Bogdan Stevanović

QUELQUES REMARQUES CONCERNANT LE RÉALISME D'AUTREFOIS ET D'AUJOURD'HUI

(*RÉSUMÉ*)

Dans son article l'auteur souligne le fait que le réalisme est une tendance dominante autant dans la littérature que dans les arts. Il en existe des exemples déjà dans l'art du paléolithique; le réalisme prédomine aussi dans la littérature et les arts de l'antiquité, de la renaissance, du classicisme et du réalisme ctitique.

[12]) Поготову ако се ту мисли на уметност ловаца, коју познајемо по пећинама из Француске и Шпаније.

[13]) Слично овоме изражава се и Владо Мађарић (*Отуђени и изгубљени*, Савременик, 1956, VII—VIII, стр. 120, прим). „Суштина реализма и уметности уопште (је у томе) да открива дубоко доживљене уметничке истине о човеку”. А у горепоменутом чланку *Фрагменти о критикама реализма* (стр. 327) он каже: „Реализам је такођер један нови стваралачки метод у умјетности, који се стално развија и усавршава, да би, проживљавајући досад многе кризе кроз хисторију, увијек негдје на неком вишем ступњу свога развитка поново показао своју животну способност, афирмиравши се остваривањем нових умјетничких квалитета и достигнућа”.

Cela est valable tant pour la littérature que pour les autres arts (la peinture, la sculture etc.). Par leur valeur durable, les oeuvres d'art réaliste survivent souvent à leurs créateurs.

Plus loin l'auteur traite le rapport entre le romantisme et le réalisme et affirme que le romantisme n'est pas une école complétement contraire à celle du réalisme. Puis il démontre quelques traits du réalisme grec et celui des anciens Romains. Il y distingue des phénomènes du réalisme intérieur, d'une part, et ceux du réalisme extérieur, d'autre part. Il constate, en outre, que le réalisme dit antique existe non seulement dans la littérature ancienne classique mais aussi dans la littérature ancienne postclassique.

D'après les mots connus d'Aristote sur Sophocle et Euripide, l'auteur distingue deux variantes du réalisme ancien. La première idéalise et embellit la réalité dans quelque mesure. La deuxième est plus proche de la réalité même. Tout de même ce ne sont que des variantes d'une même méthode de création, qui se basent à l'imitation créatrice de la nature et de la vie.

L'auteur parle des talents des auteurs dans l'art. Il critique l'école moderniste comme inférieure à l'école réaliste et souligne quelques défauts de ses représentants.

Enfin l'auteur de l'article traite les diversités entre le réalsme antique et le réalisme moderne. En citant quelques exemples dans Homère, il affirme que ces diverstités ne sont pas si grandes ni essentielles et que le réalisme dans l'antiquité se présente encore plus dans la poésie ainsi nommée basse que dans la poésie sublime.

Божидар Настев

АНРИ БАРБИС И МАКЕДОНИЈА

„L'écrivain, le penseur, le guide, doit voir plus loin que les prétendus avantages immédiats, et plus loin que le temps présent. Par delà la complication des démarcations illusoires que l'orage emportera, il doit se saisir de la plus noble et la plus vaste des causes, celle des pauvres et des souffrants, celle des millions de soldats et des milliards d'hommes."

(Henri Barbusse: *Les Ecrivains et l'Utopie*, Le Pays, 2 juin 1917).

Кога во 1916 година, во екот на Првата светска војна, Анри Барбис (1873—1935) го објави романот *Оган*[1]), малцина беа оние што не сфатиле дека Франција се здобила со уште еден голем писател и хуманист во етимолошкото значење на зборот. Во *Оган* Барбис го издигна својот глас од пеколот на рововите за да ја каже вистината за она што се случуваше со безимениот војник исправен пред челуста на топовите и изложен на бескрајни страдања во името на еден идеал кој всушност не беше ништо друго туку една голема илузија. Без зборови, без реторика, романот *Оган*, низ страници исполнети со вистинска и строга поезија, ја изнесуваше трагедијата не само на малата чета на капетанот Бертран, туку на милионските армии фрлени во калта на рововите и шибани од куршуми, снег и дожд. Тоа беше, како што самиот Барбис пишуваше, обвинителен акт составен од обичен човек што ја доживуваше сеопштата несреќа и упатен кон оние што измамнички ги беа повеле народите во големата кланица. Затоа е со право речено дека во *Оган* прозбори совеста на целото човештво распнато на крстот.[2])

Но *Оган* беше не само глас на вистината кој го демаскираше вистинскиот карактер на суровата војна. *Оган* беше наедно и повик упатен кон сите оние што го носеа товарот на војната и што се истребуваа во меѓусебно убивање солидарно да истапат против војната, повик за братимење на борците и работниците, повик кон сите робови и сите народи сами да ја коват својата човечка судбина.

---

[1]) Преведен на македонски од Вера Христова и објавен во 1954 година во издание на Кочо Рацин, Скопје.

[2]) Jean Richard Bloch: *Henri Barbusse écrivain et révolutionnaire*. Paris, 1935, стр. 25.

За самиот автор, романот *Оган* претставуваше патеказ за неговата натамошна дејност. Тој нема никогаш да ги заборави страотните часови што самиот ги доживеал во војната и најголемиот дел од својот натамошен живот тој ќе го посвети токму на борбата против војната. Тој нема да заборави дека во војната ги открил понизените и угнетените маси и нивната судбина ќе биде натаму и негова судбина, борејќи се самопрегорно за нивните основни права.

Ете зошто секое натамошно дело на Барбис ќе биде всушност дело во кое артистот и борецот се обединиле за да стане израз на желбите и страдањата на потиснатите и обесправените ширум целиот свет.

Покрај уметничките дела, како што се романите *Светлина* (Clarté, 1920), *Вериги* (Les Enchaînements, 1925) и *Елевација* (Elévation, 1930), видно место во творештвото на Барбис ќе заземат неговите работи со публицистички карактер во кои тој наполно ќе се ангажира во современите настани, одбележани со сè поголема фашистичка опасност и застрашувања со нова светска војна. Меѓу овие публицистички работи, посебен интерес за нас претставуваат оние во кои се зборува за Македонија. За Македонија Барбис зборува во книгата *Џелати* (Les Bourreaux), објавена во 1926 година, потоа во повеќе статии што ги публикувал во периодот меѓу 1926 и 1930 година. Освен тоа, во збирката раскази, што ја издал во 1928 година под наслов *Различни случки* (Faits divers), Барбис објавил и еден расказ чијшто главен јунак е македонскиот революционер Тодор Паница.

Публицистичкото и литерарно дело на Барбис кое се однесува до Македонија, колку што мене ми е познато, не било досега предмет на посебни осврти и останало до голема мерка во сенка. Затоа ќе се задржам овде на него, сметајќи дека не е без интерес да се знае што мислел големиот француски писател за нашата земја и со колку жар се залагал тој за остварување правата на македонскиот народ.

* * *

Речено е веќе дека постоеле чести допири меѓу Барбис и југословенските народи кои се изразувале како во Барбисовата јавна дејност, така и во врските што авторот на *Оган* ги одржувал со одделни Југословени.[3]) Во оваа смисла треба да се одбележи и фактот дека Барбис одржувал интензивни врски и со Македонци и дека покажувал жив интерес за настаните во Македонија.

Барбис бил всушност доста добро запознат со ситуацијата во Македонија во дваесеттите години од нашиов век, како и со нејзината понова историја почнувајќи од создавањето на Гоцеовата Внатрешна Македонска Револуционерна Организација, преку Илинденското востание, распаѓањето на ВМРО, па сè до последните злосторства на бандите на Протогеров и Ванчо Михајлов и дејноста на ВМРО (обединета). Таквото познавање Барбис не го добил само преку литературата по-

[3]) Пера Половина: *Anri Barbis i Jugosloveni*, во „Живи језици", Белград, кн. II, бр. 2, 1960, стр. 121.

светена на Македонија, туку пред сè преку директните врски што ги одржувал со раководителите на ВМРО (обединета) и луѓето околу списанијата *Балканска федерација* и *Македонско дело*. Макар што не сме успеале да дојдеме до документи кои би покажале до каде оделе овие врски, дека такви постоеле сведочат искажувањата на Димитар Влахов, еден од највидните емигранти и носители на идејата за балканска федерација, кој имал можност да се сретне повеќе пати со Барбис и да разговара со него за проблемите на Македонија. Во своите необјавени спомени,[4]) Влахов пишува меѓу другото:

> „Дури и кога јас го сретнав Барбиса во 1927 година во Москва на конгресот на пријателите на СССР,. . . кога го сретнав Барбиса во Амстердам на конгресот против војната во 1932 година, а и за време на заседанијата на светскиот конгрес против војната и фашизмот, како и за време на процесот против Димитров, Барбис секогаш со готовност се одзоваваше да ни помогне. Толку тој беше предан на делото на угнетените народи.”[5])

На друго едно место од своите спомени, Влахов зборува за готовноста на Барбис со своето перо да му служи на делото на македонскиот народ, истакнувајќи ја при тоа големата несебичност и некористољубивост така карактеристични за овој борец против неправдата од секаков вид:

> „Во случајов ќе додадам — пишува Влахов — дека ние злоупотребивме со големата добрина на Барбиса и неговата готовност да служи во секое време и при сите опстојателства на каузата на угнетените народи и класи. И во замена на тоа тој човек ништо не сакаше од нас. Ние не му плаќавме дури најминималните хонорари за секоја негова работа *која ја баравме од него*. Јас би кажал дури дека ретко *сум срешнувал* до сега човек толку благороден и толку предан на делото на угнетените народни маси”.[6]) (Курзивот мој — Б. Н.)

Од цитираните пасуси извлечени од спомените на Влахов, јасно се гледа дека Барбис одржувал врски не само со него туку и со други македонски емигранти, кои на страниците на *Балканска федерација* и *Македонско дело* се застапувале за програмата на ВМРО (обединета). Одржувањето на овие врски се гледа и од статиите што Барбис ги објавил во овие две списанија. Натамошните проучувања ќе ни дадат веројатно повеќе податоци за ширината на личните врски што Барбис ги одржувал со Македонците. Да додадеме за сега дека и карактерот на написите на Барбис, што ќе ги анализираме подолу, зборува во прилог на тврдењето дека Барбис одржувал блиски контакти со редакторите на двете списанија, на чие чело бил Димитар Влахов.

---

[4]) Го користам дактилографскиот примерок од спомените на Влахов што се наоѓа во библиотеката на Институтот за национална историја — Скопје.

[5]) Д. Влахов: *Спомени*, кн. II, стр. 28.

[6]) Ibid., стр. 135.

* * *

Во врска со интересот на Барбис за Македонија и Македонците, се поставува и прашањето за тоа од кога датира овој интерес.

Пера Половина, во спомнатата статија, со право забележува дека името Македонец за прв пат го сретнуваме во романот *Оган*. Според него, меѓу Французите што го сочинуваат одредот чија историја Барбис ја раскажува во својот роман се наоѓал и еден Македонец.[7]) Тоа би значело дека овој Македонец е еден од јунаците на романот и би упатувало на заклучокот дека уште во време на Првата светска војна, т. е. во време кога Барбис го пишувал *Оган*, кај него се јавил засилен интерес за нашиот човек. Меѓутоа, фактите стојат малку поинаку и тврдењето на Пера Половина не може да се прифати.

Всушност, Македонецот за кој станува збор во *Оган* не е никаков член на одредот — колективниот јунак на романот — како што тоа го тврди П. Половина, а освен тоа, употребен во една епизода, името Македонец нема никакво етничко значење. Епизодата за која станува збор е онаа епизода во која Евдор, (Eudore), еден од војниците од одредот, го раскажува своето трагично пропаднато отсуство.[8]) Тоа што нас нè интересира во неа е фактот дека меѓу случајните сопатници на Евдор, на кои тој им дава преноќиште во својата куќа, се наоѓа и еден војник, инаку Французин, што тој, односно авторот, го опишува на едно место како човек „gros, qui avait des moustaches de Bulgare,"[9]) а малку потаму го определува како „le gros Macédonien".[10])

Очигледно е дека тука не станува збор за никаков Македонец ниту Бугарин, туку дека овие два називи се употребени како метафори за сликање на определена личност. Според тоа, тешко би можело од ова да се заклучи дека интересот на Барбис за Македонија и Македонците почнува уште од времето кога го пишувал романот *Оган*, макар што не е без значење фактот дека Барбис го споменува тука името Македонец.

Треба, имено, да се одбележи дека, иако ги употребува само како стилски средства, називите Бугарин и Македонец приложени на една иста личност сведочат за тоа дека Барбис нема претстава за посебноста на овие два поими кои покриваат две одредени реалности, туку ги идентификува во таа смисла што Македонецот го смета за Бугарин. Вистина оваа идентификација не е експлицитна, што е сосема разбирливо имајќи го предвид карактерот на едно дело како што е *Оган*. И на неа не би се задржувале ако во неа не гледавме значајна индикација за тоа каков бил првобитниот став на Барбис по однос на македонската народност, — став што тој го изнел во своите публицистички написи.

Меѓутоа, вистинскиот интерес на Барбис за Македонија е сврзан со неговото патување низ балканските земји, што го презел кон крајот на 1925 година со цел одблиску да се запознае со нивната положба. До ова, да го наречеме студиско патување, не дошло случајно.

---

[7]) Пера Половина, op. cit. стр. 121

[8]) Епизодата носи поднаслов *Отсуство* (La permission)

[9]) Henri Barbusse: *Le Feu*. Paris, Flammarion, 1945, стр. 118.

[10]) Ibid., стр. 119.

Познато е дека годините што следеа по Првата светска војна се карактеризираа со силни налети на националните балкански буржуазии за хегемонија. Режимите што се воведоа во балканските земји создадоа крајно тешки услови за работните маси, подложени на безмилосна експлоатација. Заедно со тоа, за да се спречи револуционерниот бран, се преземаа низа мерки против напредните движења, во прв ред против комунистичките партии, чиишто членови беа апсени, прогонувани и убивани.

На социјалното угнетување на широките народни слоеви и на теророт што се вршеше против прогресивните сили, се надоврзуваше угнетувањето на национален план на многубројните малцинства што се наоѓаа во сите балкански земји без исклучок и кои беа изложени на нечовечен третман што требаше да доведе до нивна денационализација.

Македонското прашање кое долги години пред војната беше предмет на ривалство меѓу бугарската, грчката и српската буржуазија, не само што по Првата светска војна не најде свое разумно решение, туку стапи во нова критична фаза одбележана со поделбата на Македонија на три дела и жесток притисок што се вршеше со цел на македонскиот човек да му се одземе неговиот национален белег.

ВМРО, мината во рацете на врховистите на чело со Александров и Протогеров, се стави безрезервно во служба на бугарскиот двор и на неговите стремежи за создавање на Сан-Стефанска Бугарија и претставуваше посебна форма на терористичка дејност среде македонските маси.

Во такви услови, еден дел од европското јавно мислење го изрази своето негодување и загриженост пред „белиот терор" што владееше на Балканот. Видни личности од јавниот живот на Франција, Англија, Германија, Австрија упатија протести против самоволието на балканските влади, а организацијата наречена Меѓународна црвена помош[11]) објави низа жестокости извршени на Балканот. Самиот Барбис, кој бил потпретседател на париската секција на Меѓународната црвена помош, бил посетуван, како што пишува неговиот биограф Анет Видал, од бројни емигранти од балканските земји кои го информираа за ѕверствата што се вршеа кај нив и го молеа да го сврти францускoто јавно мнение врз крајно тешката положба во која се наоѓаа напредните духови во Балканот.[12]) Бидејќи балканските влади ја негираа веродостојноста на актите за кои се обвинуваа, беше организирана на Запад една анкетна комисија од три члена која требаше да замине на Балканот и на лице место да ја проучи тамошната положба. На чело на комисијата се најде Анри Барбис.

---

[11]) Меѓународната црвена помош беше организација на солидарност која беше составена од луѓе со разни политички тенденции. Нејзината цел беше да им помогне на политичките затвореници и на нивните фамилии. (V. Anette Vidal: *Barbusse, soldat de la paix*. Paris, Les Editeurs Français réunis, 1953, стр. 137.)

[12]) Anette Vidal, op. cit. стр. 137.

* * *

Анри Барбис, заедно со другите два члена на анкетната комисија, Пол Лами и Леон Верноше, тргна за Виена на 11 ноември 1925 година, а оттаму, преку Будимпешта, за Романија и Бугарија за да стаса на 5 декември во Белград, каде се задржа два дена. Барбис и неговите придружници беа насекаде примени со одушевеност од работните маси, но, во исто време, реакционерните кругови не пропуштија да го искажат својот гнев од присуството во нивните земји на овие три напредни личности. Што се однесува до Белград, приемот се претвори во спонтана манифестација на работните луѓе против диктатурата, за слобода и социјална правда, Еве што велел, според Анет Видал, самиот Барбис за тоа како бил испратен од Белград:

„Lorsqu'à Belgrade j'ai quitté une réunion pour me rendre directement à la gare, comme l'avaient fait les ouvriers roumains à Bucarest, quelques semaines auparavant, les camarades qui étaient là se sont levés avec moi, m'ont suivi dans la rue, en masse, et, renonçant brusquement et héroïquement à toute prudence, ont crié publiquement autour de moi, pour soulager leur coeur, leur cri de libération prolétarienne. Je suis arrivé à la gare et je suis monté dans le wagon au milieu d'une véritable cohue pleine d'affection, de confiance et de ferveur. Jusqu'au dernier moment où je leur ai crié mon adieu ému à la porte du compartiment, ils ont chanté l'Internationale et la Marche de l'Armée Rouge"[13]).

До ваква пролетерска манифестација можело, според Барбис, да дојде затоа што владата на Пашиќ ѝ дала на полицијата инструкции да не предизвикува непотребни тешкотии и компликации пред странските гости. Но, додава Барбис, „nous savions bien tous que cette manifestation, dont j'ai été moins le prétexte que l'occasion, aurait de graves conséquences pour ceux qui s'y étaient laissés aller."[14])

Треба да се подвлече тука дека белградските власти, токму од причините што ги наведува Барбис, прилично тактично се однеле спрема францускиот писател чијшто авторитет очигледно ги беше импресионирал. Така може да се објасни фактот што печатот, дури и оној што беше поврзан со режимот, му посвети прилично место во своите колони на Барбис, искажувајќи се за него со ласкави зборови. Така, н. пр., *Време*, во својот број од 5 декември 1925, објавувајќи го неговиот портрет, пишуваше под наслов *Анри Барбис у Београду*:

„Славни романсијер чије је име по целој Европи симбол слободе и протеста угњетених и понижених, даје свакој ствари које се дотакне ауреол своје огромне популарности и Европа је са појмљивим интересовањем пратила и ово путовање писца „Огња". . ."

---

[13]) Anette Vidal, op. cit., стр. 138—139.

[14]) Ibid.

Во својот пак број од 6 декември, *Време* му посвети долги колони на интервјуто на Барбис со новинарите, кое почнува со следниот увод во кој високо се оценува неговото значење како писател и борец:

„Нема интелигентна човека, нема радника, који није чуо о Анри Барбису. Усред рата он је написао роман: *Огањ*, од кога почиње ново гледање на рат, на улогу маса у великим светским грозницама. Тај роман дао је Барбису toликог утицаја да је велики писац добио могућности — директним општењем са публиком — да почне да развија своје идеје са снагом и одјеком којима нису располагали писци пре њега. У сваком великом покрету он се јављао не више као једна личност уско ограничена на карактеристике аутора Барбиса — већ као личност коју масе замишљају на свој начин, личност бескрајне искрености и страсне нежности наспрам угњетених, личност која припада историји и не сме да живи по својој ћуди већ само онако како захтева сама улога.

Барбис игра једну значајну социјалну улогу. Слава му је ставила у задатак од кога људи славом овенчани не могу побећи. Он се потпуно посветио своме позиву да буде савест Европе."

Меѓутоа, и покрај високата оценка што *Време* ја даде за авторот на *Оган*, во цитираните редови не може да не се осети извесна доза на иронија тогаш кога се истакнува дека Барбис ја игра улогата што му ја диктира славата. Таа иронична нота ќе зазвучи уште посилно во коментарот кон завршниот дел од интервјуто на Барбис, во кој последниов ги изнел своите погледи за империјализмот, за новата француска литература, за новиот театар, како и своите впечатоци од посетата на балканските земји.

„Врло је племенит напор г. Барбиса — се вели на крајот од написот на *Време* — да размрси балканске проблеме. Али по свему се осећа да је он човек не толико политичке интуиције, колико човек од великих нежности и човекољубивих осећаја. И изгледа да му ти осећаји намећу једну тешку мисију да спасава друштво и народе на једини начин који му изгледа логичан и прост. Његова је логика често посве симплицистичка. . . Теоријски, он често изгледа само болећив, а његова логика прилично танка."

Како што се гледа, иронијата на крајот од овие редови добива до голема мерка примеси на сарказам што, впрочем, со оглед карактерот на весникот не е изненадувачко.

И останатите белградски весници, како *Политика* и *Правда*, му посветиле приличен простор на престојот на Барбис во главниот град на Југославија и на неговите средби со белградските работници, давајќи му наедно широк публицитет на неговото интервју со новинарите. Овде треба посебно да се истакне дека *Политика*, во својот број од 7

декември 1925, по куса белешка за испраќањето на Барбис од белградската железничка станица, објави едно писмо што Барбис му го испратил на Моша Пијаде,[15]) кој за време на престојот на Барбис во Југославија се наоѓаше во Главњача, осуден поради комунистичка пропаганда на дваесет години робија. Барбисовото писмо, напишано со особена топлина, зборува за длабоките чувства на симпатија што авторот на *Оган* ги имал за нашиот голем револуционер, а преку него и за сите оние што во нашата земја се бореле за пролетерскиот идеал.[16])

Од извештаите на весниците посветени на престојот на Барбис во Белград се гледа дека тој бил прилично здржан во своите искажувања за впечатоците што ги носел од патувањето по Балканските земји и особено за тоа што мислел за тогашната Југославија. Сепак, од она малку што го кажал во својот интервју со новинарите, јасно произлегува дека се тоа впечатоци од земји каде што владее белиот терор, кон кој балканските влади прибегнале под претекст на болшевичка опасност и дека излез од тешката положба е создавање на Балканска федерација. И токму овие впечатоци и идеи Барбис ќе ги изложи во својата книга *Les Bourreaux*, чијшто наслов е сам по себе доволно изразит за да го одреди како карактерот на нејзината содржина така и тој на положбата на балканските народи препуштени на своите многубројни џелати.

* * *

Книгата *Les Bourreaux* ја изнесува крајно критичната економска и политичка ситуација во која се наоѓале балканските земји во повоениот период. Се разбира, тоа не е комплетна студија за таа положба, туку нејзина сумарна слика базирана на некои најкарактеристични моменти. Барбис, впрочем, и не сакал да се впушта во детална анализа на фактите или пак да ги изложува во нивната целост. Но иако во куса форма, а можеби и токму затоа, сликата што ја дава Барбис е извонредно сугестивна и во својата прегнантност уште повеќе ја истакнува пеколната состојба што владееше на Балканот во дваесеттите години.

---

[15]) Како што е познато, Моша Пијаде го превел Барбисовиот роман *Пекол*.

[16]) Поради тоа што писмото за кое станува збор не било, колку што ми е познато, објавувано во работи посветени на Моша Пијаде или на Анри Барбис и е, според тоа, до голема мерка непознато, го репродукувам тука заради неговата важност како средба на двајца големи револуционери и борци за пролетерското дело. Еве го писмото онака како што е отпечатено во *Политика* од 7. XII. 1925 год.:

„Мој драги друже,

„Ви бесте један од оних чије ми је име било драго, кога ја сматрам својим сарадником и пријатељем и намеравао сам да се за време мог кратког боравка у Београду видим са вама. Стицајем прилика које ми узимају могућности да располажем својим временом, приморан да се покоравам врло строгој употреби времена, та радост ми је одузета. Али ја ипак могу, неколико сати пре мог одласка из Београда, да вас уверим колико су моје пријатељске симпатије уз вас у тамници, где су вас, човека од срца, бацили као каквог зликовца.

„Ја вас братимим и топло поздрављам у име нашег заједничког идеала истине и човечанског ослобођења.

„Ваш одани *Анри Барбис*"

Во главата што носи наслов *De nobles peuples pauvres*, во која ја резимира економската положба во балканските земји, Барбис ги истакнува, со извонредно чувство за контрасти во кое доаѓа до сјаен израз неговата посматрачка дарба и писателска моќ, позитивните качества на балканскиот човек, работлив, мирољубив и храбар, што се во флагрантна спротивност со бедата во која не по своја кривица е фрлен од оние што ја зеле во своите раце неговата судбина. Тоа се однесува како на селските и работнички маси, така и на интелектуалците.

„Sur tout le parcours du voyage circulaire — пишува Барбис во врска со Балканците — que nous avons accompli. . . nous avons été mêlés à des masses ouvrières et paysannes infiniment sympatiques et loyales, pleines de solides qualités. Et je répète volontiers que dans les milieux intellectuels de Bucarest, de Sofia, de Belgrade — et de Budapest — abondent des esprits ouverts dont la culture égale, et souvent dépasse, celle que l'on rencontre dans les mêmes milieux en Occident"[17]).

Меѓутоа, овие симпатични и лојални работнички и селски маси, овие интелектуалци чија култура ја надминува често таа на нивните западни собраќа, се притиснати, според Барбис, од тешкото бреме на постојана економска криза чии корени се наоѓаат во беспризорното грабење на богатствата од страна на олигархијата и тешките намети што народот треба да ги плаќа за одржување на воено-политичките режими.

Своето тврдење дека економската ситуација во сите балкански земји е еднакво лоша и неурамнотежена и дека бедата се шири на село (стр. 27), Барбис го поткрепува со типични примери што звучат како вистинско обвинување. Така, во Романија, аграрна земја по превосходство, земјоделските површини се намалени, земјоделството нема фондови, додека банките го покачиле интересот до нечуени размери. Ако кон тоа се додаде дека просветата е на многу ниско ниво, дека 70% од населението е потполно неписмено, дека просветните работници добиваат смешно мали плати, тврдењето на Барбис дека бедата е во прогресивно растење добива призвук на поразна вистина.

Слична е ситуацијата според Барбис, и во Бугарија, каде земјата се обработува на најпримитивен начин. Тутунот, кој во времето на Стамболиски, претставувал добар извор за печалба на селаните, во времето кога тој ја врши анкетата се претворил во извор на беда. За илустрација, тој ја изнесува положбата во областа на Горна Џумаја каде селанецот, кој порано добивал 110—130 лева по килограм тутун, сега не добива повеќе од 23 лева. Индустрија практички нема, освен тутунова која на големите фирми им донесува огромни печалби.

Ни во Југославија, истакнува Барбис, ситуацијата не е подобра. Како последица од затворањето на голем број фабрики, бројот на безработните во градовите се качил на 200.000, додека селото е зафатено

[17]) Les Bourreaux, стр. 26—27.

од општа криза. Цените на земјоделските производи се намалени скоро на половина, вредноста на земјата опадна, а истовремено, поради шпекулациите на големите трговци, цената на лебот се наголеми. Барбис понатаму изнесува повеќе противречности на мерките што ги преземаат властите, како, на пример, фактот дека за да се заштеди се укинува Министерството за социјални грижи, додека воениот буџет се покачува за 227 милиони динари наменети за купување оклопни бродови и авиони.

На крајот од својот преглед на економската ситуација на Балканот, Барбис, пишува ставајќи го акцентот врз контрастите на беда и богатство што таму можат да се сретнат:

„A Bucarest et à Belgrade, l'essor industriel, soutenu principalement par les capitaux étrangers, donne l'impression d'une prospérité factice. Dans ces villes „victorieuses" le contraste est saisissant entre les palais modernes des nouveaux riches et le vieux pittoresque morne et miséreux des quartiers ouvriers et des districts ruraux"[18]).

Преминувајќи на политичката ситуација, Барбис ја денунцира лажната демократија на балканските држави и подвлекува дека паразитските влади се одржуваат благодарение на полициските операции, на воениот и судски тероризам и на подршката што им ја дава, преку разните политички партии, привилегованата буржуазија. Што се однесува до изборите, Барбис забележува:

„Les éléctions balkaniques s'accomplissent sous la pression des gendarmes et des fascistes, et par des interventions brutales de l'autorité"[19]).

Тргнувајќи од ова, Барбис забележува дека слободата на изборите е само теоретска категорија и истакнува дека хронолошки владата на Пашиќ е прва на Балканот која почнала да ја смета опозицијата за илегална и да спроведува државен фашизам.

„En définitive, — го заклучува Барбис својот осврт на политичката состојба на Балканот — dans tous les pays balkaniques, les gouvernements réactionnaires luttent contre leurs peuples. Par des procès et des condamnations, par des attentats isolés ou des massacres, ils réalisent la *destruction matérielle* des idées d'émancipation. Ils profitent, comme la Roumanie, la Yougoslavie et la Grèce, de l'occupation militaire et de l'assimilation des nouvelles provinces, ou, comme la Bulgarie, de troubles indirectement ou directement provoqués par leurs agents, pour poursuivre mathématiquement ce programme d'extermination„[20]).

Потресната слика на економската и политичка угнетеност на балканските народи во условите на „белиот терор", Барбис ја надо-

---

[18]) Les Bourreaux, стр. 31
[19]) Ibid. стр. 36.
[20]) Ibid. стр. 46—47.

полнува со податоци за состојбата на малцинствата што, по силата на мировните договори, се наоѓаат во одделните балкански држави. Малцинствата, подвлекува Барбис, се насекаде обесправени и лишени од секаква можност за национална афирмација. Нивната тешка положба, како и неправедното анектирање на туѓи територии, се извор на постојани конфликти меѓу балканските влади, што ја чини ситуацијата на Балканот крајно деликатна.

Зборувајќи за малцинствата на Балканот, посебно место во книгата *Les Bourreaux*, Барбис му посветува на таканареченото македонско прашање.

* * *

На својот пат низ балканските земји, Барбис не ја посетил Македонија. Тоа се должи, секако, на кусото време со кое располагаше анкетната комисија, а уште повеќе можеби на фактот дека владите што ја беа ставиле својата рака врз Македонија не би ѝ дозволиле да ја посети оваа област во која теророт на национален план бил особено жесток.

Меѓутоа, ако од одредени причини не ја посетил Македонија, Барбис ни најмалку не ја исклучил од полето на својот интерес. Напротив, таа во *Les Bourreaux* зазема посебно место, само што информациите за Македонија Барбис ги добил не директно туку по индиректен пат. Зборувајќи за изворите од каде ги црпел податоците по однос на Македонија, Барбис истакнува дека тоа биле претставникот па Франција во Софија, генералниот секретар на Министерството за надворешните работи на Бугарија, партиските шефови на Македонскиот комитет за помош на бегалците, како и претставниците на Македонската револуционерна организација. По однос на последните, треба да се истакне фактот дека Барбис не прецизира дали тие им припаѓале на автономистите или на федералистите. Сепак, од она што го изнесува во својата книга може да се заклучи дека тоа биле претставниците на ВМРО (обединета).

До овој заклучок се доаѓа пред сè од главата што Барбис ја посветува во својата книга на *Македонскиот комитет*,[21]) која е всушност историски приказ на еволуцијата на првобитната ВМРО од нејзиното основање во 1893 до времето кога е пишувана книгата *Les Bourreaux*, т. е. до 1925 година. Во кусиот историјат на оваа организација, Барбис дава јасен доказ за тоа дека е добро верзиран во нејзините работи, како и во целите кон кои се стремеа нејзините две антагонистички крила. Тоа наедно зборува за сигурноста на изворите од кои Барбис го црпел потребниот материјал, прифаќајќи напати и погрешни поставки по однос на македонското национално прашање.

Основана од Гоце Делчев, Пере Тошев, Даме Груев и други, ВМРО, подвлекува Барбис, била сè до 1905 година вистинска револуционерна организација на масите (стр. 52). По неуспехот на Илинденското востание во кое „20000 Macedoniens ont lutté, fusil au poing, pendant trois mois contre 300000 soldats turcs", ВМРО се поделила на две

---

[21]) Les Bourreaux, стр. 50—54.

крила: автономистичко и федералистичко. Автономистичкото, политички десно ориентирано, го прифатило програмот на бугарската влада за анексија на Македонија, додека федералистичкото, лево ориентирано, продолжило да се бори за независноста на македонскиот народ во рамките на една балканска федерација (стр. 54). Дејството на автономистите било ограничено на оној дел од Македонија што се наоѓал под бугарска доминација и нивните шефови имале тесни врски со владите на Цанков и Љапчев.

По кусиот историски осврт, Барбис се задржува на злосторствата што ги извршиле автономистите, убивајќи голем број вистински македонски револуционери, меѓу кои Диме хаџи Димев, Т. Паница и други. Во заклучокот кон оваа глава посветена на Македонскиот комитет, кој според зборовите на Барбис бил едно од најстрашните средства во рацете на бугарската влада, авторот на *Les Bourreaux* ја истакнува предавничката улога на организацијата на чие чело се наоѓал Протогеров и завршува овака:

> „Il reste clairement aux yeux de l'observateur objectif, que le Comité macédonien a mis la terrible puissance d'agitation et de répression qu'il constitue au service de la Terreur Blanche, et il est non moins clair que l'impérialisme réactionnaire est en opposition avec les aspirations de la liberté de la Macédoine"[22]).

Важно место во книгата *Les Bourreaux* претставува за нас главата што го носи насловот Le Problème de la Macédoine[23]) проблем што во минатото направи да потече цела река мастило и за кој се давани низа контрадикторни решенија што земале во обзир сè само не и она што претставуваше вистински интерес на македонскиот народ. Токму затоа Барбис се задржал на ова прашање со изразита желба работите да ги претстави во што пообјективна светлина. За него Македонија е вистинска рана во срцето на Балканот. Во текот на нејзината историја, таа била распарчувана од соседните народи, а во најново време, наспроти херојската борба на Македонската револуционерна организација за ослободување од Турците, нејзините сосетки Бугарија, Грција и Србија ја поделиле на три дела. И во сите три дела на Македонија, вели Барбис, белиот терор е во полн разгор, проследен од низа мерки за денационализација на Македонците.

Со статистички податоци Барбис покажува каков бил етничкиот состав во оној дел од Македонија што се нашол под грчка власт. Во 1913 година, пишува Барбис, грчкиот елемент во Јужна Македонија претставувал само една десетина од целокупното население. За да ја консолидираат еленската доминација, грчките власти запалиле 161 село со 16000 куќи и 70000 жители кои, за да го спасат голиот живот, ги напуштиле своите огништа и избегале во Бугарија. Црквите и школите биле затворени, а 3000 свештеници и 750 учители прогонети. Суд-

---

[22]) Les Bourreaux, стр. 54.
[23]) Ibid., стр. 140—144.

бината на македонските бегалци во Бугарија, и самата економски исцрпена од шестгодишната војна, била крајно незавидна.

„320.000 réfugiés, nous apprennent les journaux, ont besoin de secours, et parmi eux 70.000 personnes, dont 20.000 enfants, sont dans le dénuement le plus absolu. L'hiver balkanique avec ses 18 ou 20 degrés de froid, s'abat à travers les minces baraques de planches de la quarantaine de Svilengrad, première étape du calvaire des expulsés"[24]).

Во српскиот дел на Македонија, подвлекува Барбис, положбата на Македонецот не била ништо полесна. Српскиот закон за безбедност на државата бил вперен против Македонците. Илјадници „бунтовници" и сомнителни лица ги исполниле затворите. Селата биле задолжени да ги издржаваат окупационите трупи, отсекаде биле земени талеци, додека населението од цели села било депортирано, како на пример она од Струмња (sic!) во 1924 година.

Едно од главните средства за денационализација на Македонците било исфрлувањето од употреба на родниот јазик.[25])

Таква е сликата на Македонија во годините по Првата светска војна што Барбис ја дава во книгата *Les Bourreaux*. Тоа не е литерарна фикција, туку жива, потресна слика поткрепена со непобитноста на фактите и токму затоа таа ја изразува во целата нејзина вистинитост реалната и трагична положба на Македонија во дваесеттите години од нашиов век.

Тука треба да се подвлече дека *Les Bourreaux* не се само сведоштво за една вистина, дека во нив авторот не се задоволува само со тоа да ја изнесе пред светската јавност ситуацијата во балканските земји фрлена во рацете на џелатите. Тој наедно бара излез од таа ситуцаија. А тој излез Барбис го гледа, следејќи ги одблиску идеите на ВМРО (обединета)[26]), во создавањето на балканска федерација. Оттука и главата во *Les Bourreaux* која носи наслов Fédération balkanique.

Балканските земји, според Барбис, се крајно ослабени и разединети од постојаните конфликти. Но ако тие се обединат и создадат хармонична заедница во која секоја област ќе го запази својот индивидуален карактер и идентитет, таа би претставувала една цврста целина која ќе го обезбеди мирот во овој немирен крај на Европа, а народите што ќе ја сочинуваат ќе го најдат во неа својот просперитет.

„C'est la seule solution pratique — пишува Барбис — que l'on puisse imaginer à la question des minorités ethniques, et cette large réalisation de la démocratie marquerait sans contredit le début

---

[24]) Les Bourreaux, стр. 143.

[25]) Со оглед на фактот дека прашањето за јазикот па Македонците во написите на Барбис е од посебна важност, ќе се задржам на него подолу.

[26]) Колку Барбис бил близок до ВМРО (обединета) зборува фуснотата што се наоѓа на 177 страна од *Les Bourreaux*, во која тој пишува меѓу другото: „L'O. R. I. M. unifié poursuit clairement ce but: l'indépendance de la Macédoine comme membre de la Fédération balkanique et se dresse contre l'impérialisme des états actuels des Balkans et contre l'impérialisme des états occidentaux."

d'une renaissance économique pour chacun de ces pays et pour l'ensemble formé librement par eux"[27]).

Доследен на своите пролетерски позиции, Барбис го гледа решавањето на проблемот на малцинствата во нивното широко поврзување со работните маси, кои се исто така жртви на истите џелати, и во создавање заедно со нив на единствен фронт.

* * *

Тоа е во општи црти суштината на книгата *Les Bourreaux* преку која Барбис сакал да ја запознае светската јавност со една невозможна положба во која се наоѓале балканските народи. За да ја постигне што подобро својата цел, книгата требаше да добие што поголем публицитет во печатот и списанијата на времето. Затоа Барбис, кој дотогаш никојпат не се беше обрнал до редакторите на весниците и критичарите кога се работеше за другите негови книги, овој пат лично го сторил тоа молејќи ги да ја прикажат книгата. Тоа тој го стори не заради себе си, туку затоа што сметаше дека несреќната положба на Балканците заслужува да ѝ се обрне внимание и дека треба да се шири по светот вистината за нивната нерадосна судбина.[28])

Францускиот буржуаски печат, меѓутоа, ја опкружи книгата на Барбис со потполна тишина. Тој дури и не ја регистрира појавата на *Les Bourreaux*. Анет Видал ја објаснува таа тишина со интервенцијата на амбасадите и легациите на балканските држави,[29]) во што секако има право.

Но ако буржуаскиот печат не најде за згодно да им посвети на *Les Bourreaux* ни еден ред во своите колони, тоа не значи дека книгата не најде на вонреден прием кај напредните кругови на Франција и надвор од неа. За тоа сведочат не само бројните преводи на англиски, германски, шпански, руски, јудиш,[30]) туку и од анкетата што ја спроведе списанието *Балканска федерација* меѓу истакнатите напредни европски духови, чиишто одговори беа објавени во број 51 од истото списание од 1 септември 1926 година. Меѓу другите кои во одговор на анкетата најпофално се изразиле за *Les Bourreaux*, дефинирајќи ги како „véritable

---

[27]) Les Bourreaux. стр. 174.

[28]) Обрнувајќи се до еден критичар од кого бара да ја прикаже книгата, Барбис пишува: „Il ne s'agit pas d'une ambition personnelle. Ce n'est pas en vue de mon intérêt particulier que je vous adresse cette requête. Il ne m'est jamais venu à l'idée, vous voudrez le reconnaître, de faire la moindre démarche auprès de vous pour vous prier de faire parler de mes livres. Mais il s'agit ici d'une cause humaine, il s'agit de l'existence d'un grand nombre de malheureux, du sort d'une multitude de prisonniers". (Cit. според Anette Vidal, op. cit. стр. 141).

[29]) Anette Vidal. op. cit. стр. 141.

[30]) Ibid., нота 2. — Треба да се спомене дека книгата *Les Bourreaux* била преведена и на српскохрватски јазик. Преводот бил направен и издаден во САД од Југословенската секција за меѓународна работничка помош во Чикаго. (За ова види статија „*Les Bourreaux en serbo-croate*" печатена во *Балканска федерација*, бр. 85 од 1 февруари 1928 година, каде се вели дека книгата ја превел „notre ami Erasmus" и дека се готвело второ издание).

martyrologie" и „peinture véridique du fascisme" (E. Chauvelon), „acte de courage et d'humanité" (Bourquin, професор од Брuселскиот универзитет), „leçon d'humanité toute vive et toute saignante" (Albert Jean), „une grande oeuvre d'art créée avec les éléments encore tout pantelants de la realité" (Paul Dermee), посебно треба да се истакне искажувањето на големиот современ француски писател Жил Сипервиел, кој пишувал:

„J'ai lu *Les Bourreaux* avec une profonde émotion. Il faudrait qu'il fût traduit, il faut qu'il fût distribué par les rues dans tous les pays!

„Ah! si Barbusse n'avait pas été révolutionnaire, il le serait devenu.

„Quel terrible témoignage que celui des *Bourreaux*! Nous vivions dans la plus grande ignorance de ce qui se passait si près de nous"[31]).

И напредните француски весници им посветиле на *Les Bourreaux* свои прикази, во кои книгата на Барбис ја претставуваат како единствен настан. Daniel Renu, познат публицист, во својот приказ печатен во весникот *Humanité*, откако ја прикажа книгата, вака заклучува:

„Barbusse, dans son *Feu* immortel, a dit la passion du soldat de la grande guerre. Il vient de dire le martyre des peuples balkaniques, de 50 millions d'hommes livrés, par la complicité des démocraties occidentales, à des gouvernements de tourmenteurs.

„Ce livre doit être et sera, pour ces peuples, ce que fut le *Feu* pour la foule de damnés de la tranchée: le cri de la vérité, si pénétrant, si puissant qu'il dissipe le mensonge pour toujours, d'un souffle souverain"[32]).

Непосредна последица од објавувањето на *Les Bourreaux* беше формирањето на Комитетите за заштита на жртвите од белиот терор на Балканот, коишто делуваа во три европски метрополи: Париз, Лондон и Виена. На чело на Парискиот комитет се наогаше самиот Барбис, а членуваа познати личности од францускиот културен и политички живот како Ромен Ролан, Жан Ришар Блок, Жорж Диамел, Виктор Маргерит, Пол Вајан-Кутирје, Панајот Истрати и други.[33])

Les Bourreaux имаа силна реперкусија и во балканските земји, за што сведочат многубројните писма што Барбис ги добивал оттаму.[34]) *Македонско дело* и *Балканска федерација*, од своја страна, им посветија посебни прикази во кои го изразуваат својот восхит од тоа што еден така голем писател прозборил во името на балканските народи. Во приказот печатен во *Македонско дело*, чиј автор бил Клисуров, по извршената куса анализа се вели:

---

[31]) *Балканска федерација*, бр. 51 од 1 септември 1926, стр. 871.

[32]) *Humanité* од 4 јуни 1926, стр. 1.

[33]) Ion Brăescu: Henri Barbusse despre Rominia во „Analele Universitătii, C. I. Parhon, — Seria, Stiinte Sociale — Filologie", бр. 15, 1959, стр. 246

[34]) Anette Vidai, op. cit., стр. 141—142.

„И само перото на един Барбис може да въспроизведе така ясно и детайлно страшната действителност на балканския яд! Само великия творец на „Огъня” може да говори така искрено и топло за мъките и страданията на милионите балкански народи който, оставени на произволите и садистките капризи на една шепа въоръжени престъпници, живеят под вечния плюсък на камшика и тресъка на парабела и бомбата.”[35])

Како што би можело да се очекува, Клисуров се запира во својот приказ на *Les Bourreaux* посебно на она што во нив се зборува за Македонија и забележува дека Барбис го разгледува македонското прашање застапувајќи се за идејата на слободна Македонија во рамките на „народна Балканска федерација”. Посебна вредност на книгата, според Клисуров, претставува разобличувањето на „денешните узурпатори на името на народната ВМРО” и подвлекува дека насекаде каде во книгата се зборува за убиства и зверства извршени над македонскиот и бугарскиот народ се споменува учеството на Протогеровите банди или на нивните „пријатели во Пашиќева служба”. Жарта со која Барбис зборува за маките на балканските народи, а меѓу нив и на македонскиот, како и беспоштедната осуда на нивните џелати, го тера Клисуров да напише во заклучокот од својот приказ:

„За този ценен труд, както и за целата досегашна дейност на Барбис за подобрение съдбата на измъчените балканци, македонския народ, ведно с свойте събртатя от целия Балкан, ще го дари с вечна благодарност.”[36])

Во *Балканска федерација*, покрај анкетата што ова списание ја спроведе а за која зборувавме веќе погоре, се појавија уште два написа посветени на книгата на Барбис. Во првиот напис, излезен од перото на францускиот соработник А. Лисјен, авторот го определува карактерот на *Les Bourreaux* подвлекувајќи дека книгата не е субјективно дело во кое Барбис би се впуштал во апстрактни спекулации, туку дело објективно по превосходство во кое писателот ги остава фактите да говорат сами посебе. Важноста на Барбисовата книга, според критичарот, е во тоа што еднаш за секогаш ја побива тезата на балканските влади, заснована на извртувањето на фактите и пропагирана од големиот информативен печат, според која тие се борат само против безредието и беззаконието.

„Et bien, — пишува авторот на приказот — *Les Bourreaux*, la nouvelle oeuvre magistrale de Barbusse, vient de balayer tout l'édifice de mensonges élevé par les satrapes balkaniques autour de leur besogne macabre”[37]).

---

[35]) *Македонско дело*, бр. 33, стр. 11.

[36]) Ibid.

[37]) *Балканска федерација*, бр. 50 од 1 август 1926, стр. 846.

Вториот напис посветен на *Les Bourreaux* во *Балканска федерација* од 15 август 1926 година, зборува за впечатокот што книгата на Барбис го направила во балканските земји. Почнувајќи го овој напис со зборовите „*Les tyrans sont en fureur*" анонимниот автор пишува дека обвинителниот акт на Барбис наиде на силен одзив на Балканот и тоа како среде потиснатите кои во него црпат храброст да го изразат погласно својот револт, така и среде тираните кои беснеат вознемирени во нивното спокојство. Авторот на написот укажува понатаму дека во Романија и Бугарија владините органи го напаѓаат Барбиса како агент и експонент на болшевизмот[38]).

Вакви клевети упатени на Барбис не доаѓаа само од балканските земји, туку и од други страни кадешто разни политички елементи имале сметка да се сокрие вистината за теророт што се вршеше на Балканот. Така, германскиот весник *Volksstime*, низ перото на Herman Vendel[39]), ја карактеризираше книгата на Барбис како израз на заинтересирано мислење на еден московски агент од кого Барбис ги добил сите информации. Затоа самиот автор на *Les Bourreaux* се најде принуден да ги побие ваквите инсинуации во статијата *A propos de l'unîté yougoslave*, печатена во *Балканска федерација* од 15 септември 1927 година, во која повторно се застапува за веродостојноста на она што го беше изложил во *Les Bourreaux*, пишувајќи:

> „Je considère, jusqu'à nouvel ordre, que mon livre *Les Bourreaux* est une de ces mises au point fondées et positives. Je regrette qu'il en soit ainsi, j'aimerais mieux que ce réquisitoire de notre temps fût fantaisiste et fictif. Il n'en est, hélas, rien et ce ne sont pas les démentis de M. Hermanne Wendel dans le *Volkstimme* qui ébranlent en quoi que ce soit la véracité des faits que j'ai établis. . .
>
> „. . .Non seulement je maintiens ces faits, mais j'ajoute que la vérité est pire encore que ce que j'en ai partiellement dévoilé.[40]).

---

[38]) Во Југославија, тогашниот голем печат не реагираше воопшто на книгата на Барбис и докрај го запази своето молчење како да ништо не се беше случило. Само двајца критичари се осврнале на неа и тоа, според податоците што ги дава Пера Половина во цитираната статија, Радоје Марковиќ во написот *Барбис и потлачени народи*, печатен во „Нови живот", 1926, стр. 44, и Димитрије Живаљевиќ во освртот печатен во „Воља", 1926, бр. 6, стр. 478—479. (Види Пера Половина, op. cit., стр. 136—137).

[39]) Херман Вендел (1884—1936), германски социјалист и публицист. Се занимавал со југословенска проблематика, на која и посветил повеќе работи: *Македонија и мирот* (1919), *Од југословенскиот Рисорџименто* (1920), *Борбата на Југословените за слобода и единство* (1925) и др. (Види: *Мала Енциклопедија Просвета*, Београд, 1959, стр. 231). Неговиот став кон Македонија може да се види и од две статии препечатени на француски во брошурата *La Macédoine et les Macédoniens*, Corfou, 1918 во кои се обидувал да докаже, следејќи ја големосрпската теза, дека македонските Словени можеле, зависно од условите, да станат исто така добри Срби како и добри Бугари. „Ces Slaves du sud sont donc un élément qui peut devenir serbe et bulgare. De par leur langue et leurs us et coutumes, ils peuvent se développer avec la même facilité dans le milieu serbe que dans le milieu bulgare." (Цит. брошура, стр. 9).

[40]) *Балканска федерација*, бр. 76, од 15 септември 1827, стр. 1480.

* * *

По патувањето што го направил во 1925 година низ балканските земји и објавувањето на *Les Bourreaux*, Барбис не престанал да се интересира за овој крај од Европа и особено за Македонија која, според него, претставувала основно прашање на Балканот[41]). Покрај учеството на разни митинзи организирани во полза на Македонија и петициите што ги доставувал сам или заедно со други видни политички и културни работници до владите во Софија, Белград и Атина[42]), Барбис напишал и објавил и повеќе статии посветени на одделни прашања во врска со Македонија, чиишто интерес за нас не е можеби толку заради новите моменти што во нив се изнесени, колку заради тоа што тие уште еднаш зборуваат за тоа со колку жар и доследност тој ги заштитувал правата на поробениот македонски народ.

Основната насоченост на овие статии е разобличувањето на фашистичкиот лик на терористичката ВМРО на врховистите-автономисти поврзани со балканскиот и европскиот империјализам, одбраната на борците за слободата на Македонија, пропагирањето на идејата за единствена Македонија во братска федерација со сите балкански народи како единствено можна солуција на македонското прашање.

Во статијата објавена во број 45 од *Балканска федерација* под наслов *Un cri d'alarme*, Барбис го издигнал својот глас во одбрана на Димитар Влахов, обвинет од врховистите за издајство на македонското дело и за убиство на Тодор Александров, поради што бил осуден на смрт од страна на ВМРО на Протугеров. Отфрлувајќи ги овие обвинувања како

---

[41]) Самиот Барбис изјавува на едно место: „По моето враќање од Романија и Бугарија, по објавувањето на мојата книга *Les Bourreaux*, за да ги задоволам многубројните молби што ги добивам од Балканите, јас продолжив да се занимавам со балканските прашања, а најмногу со македонското прашање, кое се јавува како централно во Блискиот исток." (Цит. според *Македонско дело*, бр. 72, од 25 август 1928, стр. 12).

[42]) Да спомнеме, меѓу другото, дека Барбис беше потписник на отвореното писмо што на 2 септември 1927 година Комитетот за заштита на жртвите од белиот терор на Балканот му го упати на тогашниот претседател на белградската влада Веља Вукиќевиќ, во кое се протестира против апсењето на 78 студенти Македонци извршено по атентатот кај Пчиња (в. *Македонско дело*, бр. 50 од 25 септември 1927, стр. 1—2).

Поради тоа што во ова писмо беше директно нападнат битолскиот жупан Матковиќ, извршителот на зверствата во Гарван, последниов нашол за потребно да му упати протестно писмо на Барбис, во кое изјавува дека тој не е крив за извршените апсења (в. *Македонско дело*, бр. 63 од 10 април 1928, стр. 2—3). Во одговорот што му го упатил на жупанот Матковиќ, Барбис истакнува дека протестот на Комитетот бил упатен кон општата политика на србизација на Македонија спроведувана од српската влада и дека Матковиќ е директно крив за спроведувањето на таа политика со терор. „Ние сме доволно заинтересирани за македонската кауза — пишува Барбис во својот одговор — за да знаеме дека сте Вие еден од најтипичните претставители на терористичкиот режим спроведуван од страна на српските власти против Македонците. Ние не сме заборавиле дека како жупан во Штип сте ја извршиле касапницата во Гарван. . . Нема зошто да се чудите што писокот на тие жртви стасува до нас и дека слободните совести во западна Европа и специјално тие од Франција се солидарисуваат со измачените Македонци кои се борат за својата слобода. ", (*Македонско дело*, бр. 63 од 10 април 1927, стр. 3).

напад на здравиот разум и на правдата, Барбис ги подвлекува големите заслуги на овој наш еминентен революционер и политички работник, пишувајќи:

„Vlakhov qui a organisé le journal *La Fédération Balkanique* et qui a participé à la constitution de l'Organisation Révolutionnaire Macédonienne Unifiée, a toujours servi avec une inflexible énergie et un inlassable dévouement la cause des opprimés de Macédoine"[43]).

Индигниран од фактот што една терористичка организација каква што била официјалната ВМРО, се претставува како единствен застапник на македонскиот народ, Барбис го отфрлува овој мит пишувајќи дека луѓе што делуваат како бандити не можат да бидат заштитници на делото на еден народ.

„La juste sympathie — пишува Барбис — que la population macédonienne, crucifiée dans les Balkans, a acquise dans tous les coeurs s'étonne et s'ébranle de voir cette cause défendue par des hommes qui agissent en brigands"[44]).

Решавањето на македонското прашање е предмет на статијата што Барбис ја објавил под наслов *La question macédonienne est-elle si complexe que cela?*, објавена во бр. 51 од *Балканска федерација.* Статијата е, всушност, реакција на критиките што автономистичката ВМРО му ги упатила на Барбиса во врска со *Les Bourreaux*, со кои му се префрлува дека во оваа книга го изнел пристрасно македонското прашање по наредба дојдена од Москва. Во статијата Барбис понатаму ги развива своите идеи изнесени по ова прашање во *Les Bourreaux*, изразувајќи ја и својата голема симпатија кон македонскиот народ кој, сопред него, е „écrasé, dispersé, prisonnier des lois qui lui sont étrangères, sans secours á la face du monde, victime de forces qui le dominent et qui l'étouffent au mépris des principes du droit et de l'équité, au mépris de la liberté de s peuples à disposer d'eux mêmes, au mépris de tous les intérêts essentiels de ceux qui la composent, en un mot, des exigences profondes et palpitantes d'une société vivante"[45]). Барбис ги бара причините за неговата тешка состојба и ги наоѓа во посегнувањата на балканскиот империјализам, кој е во тесна врска со оној на големите сили.

„L'impérialisme des pays limitrophes, — вели Барбис — qui ont considéré tour à tour la Macédoine comme une proie. Depuis longtemps elle n'est plus province, elle est colonie où se déchaîne le va-et-vient d'envahissement et d'exil; elle est butin. Il n'y a pas lieu

---

[43]) *Балканска федерација*, бр. 45, 1 јуни 1926.

[44]) Ibid.

[45]) *Балканска федерација*, бр. 51 од 1 септември 1926, стр. 867. Еве со каква топлина зборува Барбис за Македонците: „C'est avec affection, c'est avec respect que je dirige ma pensée vers cette multitude de victimes. L'ardente sympathie que j'éprouve pour la population macédonienne toute entière est le vrai et le seul moteur de tout ce que j'ai dit et essayé de faire en ce qui la concerne (ibid. стр. 867—868).

d'entrer dans toutes les sombres péripéties de son histoire. Il suffit de la considérer dans son triple morcellement actuel. Chacun de ses trois tronçons et son pauvre grand corps mutilé tout entier, ressentent à vif les contre-coups des disputes impérialistes des autres"[46]).

Барајќи излез од оваа ситуација, Барбис ги отфрлува како сосема неадекватни и крајно илузорни решењата што оделе кон создавањето на една независна македонска држава, независно од нејзината форма, или кон присоединување на цела Македонија кон една од балканските држави и повторно се враќа на идејата за слободна федерација на сите балкански народи, за која се застапуваше во *Les Bourreaux*.

Константната преокупација на Барбис со прашањата во врска со Македонија, дојде до израз особено во отвореното писмо што тој го упатил на 25 мај 1928 година до Виктор Баш, претседателот на Француската лига за заштита на правата на човекот, објавено одделно како брошура под наслов *La vérité sur l'organisation révolutionnaire du général Protoguéroff*[47]). Како што од насловот може да се види, целта на ова отворено писмо беше да се разобличи злочинечката дејност на врховистите-автономисти на чело со Протогеров и Михајлов.

Причината што го натерала Барбиса да го упати ова писмо до Лигата за правата на човекот беше тоа што во овој период луѓето околу Протогеров беа стапиле во врска со неа за да ја привлечат на своја страна и да им помогне со својот авторитет да се претстават пред светското јавно мислење како единствени и вистински борци за слободата на Македонија. Раководителите на Лигата се согласиле со тоа и спровеле анкета во која беше земено под внимание само мислењето на автономистите. Освен тоа, Лигата намеравала да испрати свои луѓе во Бугарија за да извршат анкета за положбата во Петричко, додека автономистите организирале, во името на Лигата, митинг во Париз.

Ваквата дејност на Лигата за правата на човекот предизвика оправдан револт кај напредните кругови од Балканот и Македонија, кои се обрнале до Барбиса молејќи го тој да интервенира Лигата да ги прекрати своите односи со организацијата на Протогеров.

„Je reçois des plaintes de plus en plus nombreuses — пишува Барбис во писмото — contre les atrocités commises dans les trois zones de la Macédoine, et notamment dans la zone bulgare. Parmi ces plaintes, je trouve souvent, chez mes correspondants de ces pays, l'expression d'un étonnement très vif en ce qui concerne l'attitude de la Ligue des Droits de l'Homme"[48]).

На повеќе од десет страници, Барбис ја дава во писмото еволуцијата на ВМРО, истакнувајќи ги социјалистичките примеси во содржина на

---

[46]) Ibid., стр. 868.

[47]) Овде се користам со текстот на Барбисовото писмо објавено како Annexe кон брошурата; Obboff, A.: *La Bulgarie sous le régime de Terreur*, Paris, s. d. (1929) од стр. 24 до 31.

[48]) Annexe, стр. 24.

ослободителната борба водена од Гоцевата организација,[49]) на која се спротивставиле македонските реакционери-врховисти во служба на Фердинанд Кобург. Последниве, подвлекува Барбис, по растурањето на првобитната ВМРО, го узурпирале нејзиното име и се нарекле нејзини наследници за да ја фрлат Македонија во една состојба на нечуен терор, многу полоша од онаа во која се наоѓаше во време на отоманската доминација. Откако јасно и извонредно прегледно ја анализира целокупната дејност на Протогеровците и Михајловистите, откако ја покажа недвосмислено нивната фашистичка природа и ги изнесе небројните убиства и жестокости извршени над македонското население, поткрепени со листа на повеќе од илјада убиени лица во Петричко што е приложена кон писмото, Барбис ја предупредува Лигата за правата на човекот дека соработката со организацијата на Протогеров е равна на злочин.

> „Dans ces conditions, — завршува Барбис — il serait inconcevable que la force morale de la Ligue des Droits de l'Homme fût mise au service d'une pareille organisation. En soutenant l'O. R. I. M. de Protoguérof, la Ligue des Droits de l'Homme favoriserait ce qu'il y a de plus réactionnaire, de plus antidémocratique, de plus antipacifique dans le monde entier; elle apporterait son concours à une puissance d'oppression justement détestée par les populations balkaniques qui, de plus en plus, cherchent à s'unir contre leurs ennemis communs"[50])

Се чини дека писмото на Барбис извршило позитивно влијание врз натамошната ориентација на Лигата за правата на човекот кон врховистичката ВМРО и воопшто врз нејзините ставови кон борбата за слободата на Македонија. Тоа се гледа од фактот што Виктор Баш, кому му било упатено отвореното писмо на Барбис, се јавува како прв потписник на *Протестот на западната демократија* против „гнасните недела на македонските фашисти" и во кој се бара меѓународна анкета во трите дела од Македонија, „организирана со сите неопходни гаранции за беспристрасност, која да ги подготви неопходните услови за смирување на Балканите"[51]).

За Македонија Барбис ќе пишува и во други две статии. Едната од нив е печатена под наслов *Un journal de vérité* во *Балканска федерација* по случај петгодишнината од оснивањето на овој весник, за чија редакција Барбис најласкаво се изразува и особено за нејзиниот директор Димитар Влахов[52]). Главните одлики на весникот Барбис ги гледа во

[49]) L'Organisation Révolutionnaire Intérieure Macédonienne a été fondée en 1893 dans une pensée d'indépendance nationale et de justice sociale... Les fondateurs de l'O. R. I. M. étaient des socialistes ou des socialisants. (Annexe, стр. 25). Се разбира, на „socialistes" и „socialisants" не треба да им се даде современа содржина.

[50]) Annexe, стр. 21.

[51]) *Македонско дело*, бр. 80 од 25 декември 1928, стр. 1.

[52]) „Son directeur — пишува Барбис — Vlakhov, et les collaborateurs qui l'entourent, sont de bons journalistes. Ils ont trouvé moyen de remplir depuis le début les colonnes de La Fédération Balkanique d'une documentation admirable d'une sureté impeccable, d'une qualité et d'une autorité qui ne sont plus maintenant discutées. (В. *Балканска федерација*, бр. 121—122 од 15 август 1929, стр. 2687).

квалитетна и многу сигурна документација со која се исполнети неговите колони, во неговата неуморна борба против Македонскиот револуционерен комитет од Софија и во ширењето на идејата за создавање балканска федерација.

Во последната статија што мене ми е позната, во која Барбис се враќа пак на Македонија, печатена во *Monde*, политичко-литературно списание чиј директор бил самиот Барбис, под наслов *Un peuple asservi*, авторот на *Les Bourreaux* зборува за теророт што владее во српскиот дел од Македонија, засилен особено по државниот удар на крал Александар од 1929 година. Зборувајќи за бруталните методи со кои монархистичките власти се служат за задушувањето на Македонија, Барбис, пишува дека тие треба да предизвикат гнев и протест кај сите луцидни и лојални луѓе во светот.

> „Devançant les historiens intègres de l'avenir dont on ne fermera pas la bouche par la terreur et dont on ne fera plus dévier la conscience par tous les moyens qui sont à la disposition du pouvoir, nous devons flétrir le despostisme sans mesure d'Alexandre Karageorgévitch et sa néfaste et meurtrière politique de dénationalisation farouche"[53]).

* * *

Од сето досега речено јасно произлегува дека Барбис до голема мерка се ангажирал за Македонија и за ширењето на вистината за неа во европскиот Запад во дваесеттите години на овој век. Меѓутоа, јас свесно оставив досега пострана едно прашање во врска со написите на Барбис за Македонија, кое секако не е без интерес за нас. Мислам на прашањето за македонската националност и македонскиот јазик. Ставот на Барбис по ова прашање е дотолку поинтересен што доаѓа од еден така совестен писател и публицист каков што бил тој.

Треба веднаш да се истакне дека Барбисовиот став по однос на националноста и јазикот на Македонците се карактеризирал отпрвин со неточности што доаѓале од недоволната упатеност и следење на званичните ставови на тогашната наука, како и на оние од кои директно ги добивал податоците за состојбата во Македонија.

Зборувајќи за романот *Оган* реков дека Барбис во почетокот нема претстава за етничката посебност на поимите Бугарин и Македонец, и дека, иако не експлицитно, Македонецот тој го смета за Бугарин. Токму ова мешање на двата поима ќе биде карактеристично за првобитниот однос на Барбис кон македонската народност и јазик за чија слобода инаку така страсно се застапувал.

Така, во книгата *Les Bourreaux*, наведувајќи го примерот на запалените села во грчкиот дел од Македонија, Барбис ги наречува нив „бугарски" села а нивните цркви „бугарски" цркви[54]). Што се однесува до јазикот на Македонците, тој вели дека е тој „бугарски" јазик.

---

[53]) *Monde*, бр. 108 од 28 јуни 1930, стр. 2.
[54]) *Les Bourreaux*, стр. 140.

„En vérité, la Macédoine, dont la langue est la langue bulgare . ., — пишува нашиот автор[55]).

Меѓутоа, во натамошните написи на Барбис за Македонија, ова тврдење дека Македонците се „Бугари" а нивниот јазик „бугарски", ќе ослаби до голема мерка и ќе се изменува полека сè дури Барбис не дојде дефинитивно до убедувањето дека во национален и лингвистички однос Македонците претставуваат посебна категорија на Балканот. Да наведеме некои примери од написите на Барбис за да видиме како се истргнува тој од предрасудата за бугарската националност на Македонците и како вистината по ова прашање полека си крчи пат кај него.

Во статијата *La question macédonienne est-elle si complexe que cela?*, кога зборува за македонскиот народ, се чини дека Барбис стои на правилното мислење дека тој претставува одделен народ со свои специфики. Еве што вели Барбис, давајќи ги Македонците како типичен пример на измачен народ:

> „C'est bien en effet *d'un peuple qu'il s'agit. Un peuple qui a son caractère ethnique original, ses traditions, ses tendances, sa personnalité une et spécifique.*
>
> „Ce peuple, sur le sol même où il s'est développé et a duré, où l'histoire l'a implanté, auquel il tient par ses racines et par sa culture, est traité comme un ensemble d'esclaves et de malfaiteurs[56]).

Меѓутоа, треба да се подвлече дека во разбирањето за специфичниот карактер на македонскиот народ Барбис тргнува од раширеното сфаќање за многунационалноста на населението што живее во Македонија и тоа го ослабува во извесна смисла она правилно што го содржеше цитираното тврдење. Дека е тоа така, се гледа од спомнатото горе писмо што тој му го упати на Виктор Баш од Лигата за правата на човекот. Во историскиот преглед за развитокот на ВМРО што во него го дава, зборувајќи за карактерот што таа го имаше во времето на Делчев, Груев и Тошев, Барбис додава:

> „Ces hommes, sous le joug turc, s'efforçaient de grouper leurs *compatriotes appartenant* à *toutes les nationalités macédoniennes* (*Bulgares, res, Roumains, Grecs, Serbes, Juifs, Albanais*). Leur but était la conquête de l'autonomie nationale, celle de la terre qui était accaparée alors par les grands seigneurs turcs, enfin celle des libertés politiques essentielles"[57]). (Курзивот мој — Б. Н.).

Како што се гледа од овие редови, тоа што го карактеризира македонското население, според Барбис, е неговото големо шаренило. Но меѓу разните националности, словенското население од Македонија е третирано било како бугарско било како српско, со тоа што на „бугарското" му се дава предност, што се гледа од следните редови:

[55]) Ibid., стр. 141.

[56]) *Балканска федерација*, бр. 51 од 1 септември 1926, стр. 867.

[57]) *La verité sur l'Orgхnisation révolutionnaire macédonienne du génétal Protognéroff*, стр. 24.

„Но познато е дека ако *бугарскиот јазик повеќе или помалку видоизменет поради месните наречја, беше во широка* употреба во Македонија пред обидите за една брутална денационализација од пред еден век, Македонија била секогаш шарена во етнички однос и дека од друга страна нејзиното население секогаш аспирирало за едно одделно, наполно самостојно национално суштествување"[58]) (Курзивот мој. Б. Н.).

Едно се наметнува како заклучок од овие редови. Барбис немал никогаш можност да ја посети Македонија за да се позабави на лице место со прашањето за националноста на Македонците. Зафатен како што беше од разновидната своја писателска, публицистичка и јавна дејност која се одвиваше со таков ритам што го нагризуваше неговото и така слабо здравје, тој немаше време посебно да се занимава со македонскиот национален проблем. Затоа тој беше принуден секогаш кога зборуваше за Македонија да се информира од изворите што му доаѓаа од Балканот. А тие извори беа луѓето од ВМРО (обединета) и балканските комунисти. Не е ништо чудно тогаш што Барбис ги развивал тезите за бугарска и српска националност на словенското население на Македонија, како и тие за шарениот состав на македонското население, зашто тоа беа токму тезите што ги развиваа и ВМРО (обединета) и балканските комунистички партии[59]).

Барбис, меѓутоа, нема да остане докрај на вакво становиште кон македонското национално прашање. Набргу ќе може да се констатира дека тој се ослободил од искривена поставеност и третирање на ова прашање, со тоа што тој ќе дојде до јасното сознавање дека Македонците претставуваат посебен народ меѓу балканските народи, кој има своја етничка оригиналност и посебен јазик. Овој пресврт во односот на Барбис кон македонското прашање ќе дојде до израз во статијата што тој ја печатил во 1930 година во списанието *Monde* под наслов *Un peuple asservi*, а во која пишувајќи за тоа дека на Македонците во принцип им се негира нивното постоење како такви, тој категорички тврди:

---

[58]) Цит. според *Македонско дело*, бр. 73 од 10 септември 1928, стр. 12.

[59]) Познато е дека ВМРО (обединета) словенскиот дел од населението на Македонија го сметаше за бугарско и дека јазикот на кој се печатеше *Македонско дело* и дел од *Балканска федерација* беше бугарскиот јазик (за ова повеќе кај Мито Хаџи Василев (Јасмин): *Значењето и местото на ВМРО (Об.) и Мајскиот манифест во македонското револуционерно движење*, во „Мајскиот манифест и декларацијата на ВМРО (Обединета)", Скопје, Земски одбор на Народниот фронт на Македонија, 1948, стр. 48 и passim.).

И Балканската комунистичка федерација, под влијание на бугарската КП, заземаше ист став по однос на народноста и јазикот на Македонците. Што се однесува до КПЈ, која ја подржуваше ВМРО (обединета) — види резолуции од III и IV конгрес на КПЈ — и таа беше во тоа време зазела исти позиции. Во резолуциите по националното прашање донесени на III земска конференција на повеќе места се зборува за „шарениот етнички состав на македонското население" и за тоа дека „сите националности што владеат во соседните земји се претставени во Македонија, но во такви размери што ни една од нив нема апсолутно мнозинство". (Цит. според К. Миљовски: *Македонското прашање во националната програма на КПЈ*, Скопје, Култура, 1962, стр. 63).

„Les Macédoniens, qui ont *leur langue spéciale et une indéniable originalité ethnique*, n'ont même pas le droit de se dire Macédoniens[60]). (Курзивот мој — Б. Н).

Оттука јасно произлегува дека Барбис македонското прашање не го третира веќе само како политичко прашање, туку како прашање што се поставува и на национален план. До овој изменет став по однос на националноста на Македонците Барбис можел да дојде благодарение на фактот што и во сфаќањата на раководните кругови на ВМРО (обединета) неговите речиси исклучиви информатори по македонските прашања дошло до решителна преориентација по овој проблем. А пак заслугата на Барбис е во тоа што тој бил еден од ретките значајни европски културни работниии кој го прифати ова правилно становиште кон македонскиот народ и му даде гласност пред европското јавно мислење.

* * *

Зборувајќи за Македонија во делото на Барбис, не може а да не се спомене и расказот што тој го напишал ,а кој го има за предмет убиството на Тодор Паница. Овој расказ е печатен, како што во почетокот нагласив, во зборникот раскази што Барбис го објавил под наслов *Faits Divers* во 1928 година.

Главната карактеристика на расказите од овој зборник е таа што во нив се изнесуваат не фиктивни настани што да се плод на авторска имагинација, туку автентични настани чии сведок бил самиот Барбис или ги чул од сигурни извори.

„Je n'apporte ici que des faits divers, — пишува Барбис во предговорот кон зборникот. — Je n'ai rien inventé de ces histoires; j'en ai pris la matière, et même la forme, dans ce que j'ai vu moi-même, ou bien dans ce que j'ai recueilli de source sûre. Je les ai à peine,„romancées", comme on dit aujourd'hui. Parfois, j'ai exposé l'information tout crûment[61]).

Идејното единство на расказите поместени во зборникот *Faits divers* доаѓа од нивната основна устременост кон тоа да се разголат и осудат нечовечките акти што милитаристите и потисниците од секаков вид ги вршеле и ги вршат насекаде по светот и да се истакне величината на жртвите што страдаат под нивните удари. Зборникот е поделен на три дела. Во првиот дел, што го носи општиот наслов *La guerre*, Барбис ја оживува рововската атмосфера од воените години и маките на француските војници, жртва на нечовечките постапки на нивните претпоставени. Во вториот дел се групирани раскази во кои главните херои се жртвите на белиот терор, главно на Балканот, откаде и нивниот

---

[60]) *Monde*, loc. cit.

[61]) Henri Barbusse: *Faits divers*, стр. VIII.

општ наслов *La Terreur Blanche*, додека во третиот дел, под наслов *Et le reste*, се собрани раскази во кои се зборува за жртвите на реакцијата во другите краишта на светот.

Расказот кој за предмет го има убиството на Тодор Паница е поместен, под наслов *Le Lion*, во вториот дел од *Faits Divers* меѓу расказите во кои се зборува за белиот терор. Во него се раскажува за големата храброст и неустрашивост на македонскиот револуционер и за неговата луцидност во поставување на проблемите и односот кон населението од Серската област, кадешто тој делувал со својата чета по Пиринскиот конгрес од 1904 година. Смел и мудар, тој знае, кога треба, да нанесе уништувачки удар, но исто така и да прибегне кон убедување кога е сигурен дека со таков метод ќе се доближи до масите. „Il ne tuait pas à tort et à travers, notre Todor, vu que c'était un lion et non pas un canibal" — се вели на едно место од расказот[62]).

Како пример за неговата мудрост и хумана постапка во расказот се изнесува случајот на турските косачи меѓу кои попаднала четата на Паница. Косачите смртно се исплашиле од ненадејната појава на четата, но Паница место да ги убие, како што тие мислеле, им го оставил нивното оружје и храна, иако неговите луѓе не беа јале повеќе време. Утредента, по заминувањето на четата, поминале турски жандарми и ги нашле истите косачи на кои им ги зеле револверите и лебот, оставајќи им наедно траги од удари по телото. Како последица на тоа, турските косачи дошле да го зголемат бројот на четата на Паница и станале пламени застапници на македонското дело.

Паница, се вели понатаму во расказот, им помагал на селаните — чифлигари со своите совети. Така тој ги наговорувал селаните да го сокријат поголемиот дел од жетвата, со што поседниците на земјата доаѓале до работ од пропаста и биле принудени истата да им ја продават на селаните.

Посветувајќи го сиот свој живот, се раскажува понатаму во *Le Lion*, на македонското револуционерно дело, Паница во очите на народот ја олицетворувал независноста на Македонија. „Il était le dieu de cette idée et dans le département de Serrès, et partout, on en parlait comme de l'affranchissement national en personne"[63]).

Покасно, меѓутоа, Македонскиот револуционерен комитет се поделил на повеќе дела и автономистите станале орудие во рацете на империјалистичката бугарска влада. Тие го убиле Чаулев во Милано, Рајко Даскалов во Праг, додека Протогеров го ликвидирал Тодор Александров. Дошол ред и Паница да биде убиен. Менча Карничиу подмолно се вовлекла во неговото семејство во Виена и го убила стариот македонски револуционер во виенскиот театар, а место казна била свечено пречекана во Софија.

Тоа е кусата содржина на *Le Lion*. Како што може да се види од оваа анализа, *Le Lion* има малку особини на вистински расказ. Таков каков што е, тој претставува повеќе биографски есеј во кој се пре-

---

[62]) *Faits divers*, стр. 131.
[63]) Ibid. стр. 132.

дадени одделни, карактеристични моменти од животот и дејноста на Тодор Паница со цел да се истакнат неговите високи морални особини, неговата революционерна смелост и хуманост, а преку тоа да се покаже какви извонредни по својот маштаб личности исфрлила борбата на македонскиот народ за слобода, како антитеза на моралната срозаност и бескрупулозност на оние што сакале да ја уништат.

И формата во која е напишан *Le Lion* зборува во прилог на неговиот биографски карактер. Имено, по кус уводен дијалог меѓу авторот и неговиот замислен соговорник, последниов, инаку бивш другар на македонскиот војвода, го раскажува животот на Паница изнесувајќи ги своите спомени од заедничката борба. Барбис, доследен на она што уште во предговорот на *Faits divers* го беше нагласил, ги нотира овие спомени и интервенира од своја страна само дотолку доколку е нужно да им се даде поголема рељефност на раскажаните настани.

Во врска со ова се поставува прашањето за тоа откаде Барбис ги добил податоците за *Le Lion*. Прелистувајќи ги страниците на *Македонско дело* наидов на написот печатен под наслов *Спомени од дејноста на Тодор Паница* и потпишан од Ј. Драмски, некогашен долгогодишен борбен другар на Паница[64]). Споредбата меѓу *Спомените* на Драмски и расказот *Le Lion* укажува без никакво сомнение на тоа дека Барбис се инспирирал до голема мерка од текстот на Драмски. И не само тоа, туку Барбис директно, без интервенција од своја страна, пренесува во расказот цели ставови од *Спомените* на Драмски. Подолу изнесувам во две колони извадоци од *Спомените* на Драмски и од расказот на Барбис за да се види до која степен првите му послужиле на Барбиса за компонирање на својот текст.

Спомени на Драмски	*Le Lion* од Барбис
За прв пат тој се јавува во Драмско во 1904 г. и тоа по конгресот во Пирин, на кој драмските делегати настојуваа да не се испраќа во Драмско постојана и самостојна чета, поради тешките услови за дејноста на таква чета што се состоеја во извонредно засилената грчка пропаганда, честите предателства на чорбаџиите гркомани. . .[65])	Figures-toi qu'on avait été envoyés toute une tchéta, par le Congrès de Pirine, dans la région de Drama. La chose se passait en 1904. Drama, peut-être que tu t'en doutes, c'était la plus sale région de la Macédoine: la tyranie turque, la propagande grecque, de gros propriétaires grécomanes et traîtres. . .[65]).
Во 1906 година, . . . попаднавме на група косачи од Боздак, кои извонредно многу се исплашија. Паница ги окуражи, ги	Tiens, un jour, nous sommes tombés, en pleine campagne, sur un groupe de faucheurs turcs de Bozdague. Il fallait voir les têtes

[64]) *Македонско дело*, бр. 17 од 10 мај 1927, стр. 3—5.
[65]) *Македонско дело*, ibid., стр. 4; *Faits divers*, стр. 129.

прегледа нивните револвери и им ги врати. . . . Идниот ден поминува турска војска и ги срекава истите косачи. Им ги зема револверите и лебот и ги истепува. Кога се вратија во селото Карлаково, турските косачи, ги најдоа раководителите на организацијата, . . . и ги замолија да ги запишат како членови на организацијата. . .[66])

За да ги натера беговите сопственици на чифлици и закупувачи на десетокот да се откажат од озаконетото ограбување на чифлигарите и бедните селани.. Паница им советуваше на последните да сокриваат колку што може повеќе од жетвата и бербата. . . Така за кратко време закупувачите на десетокот, немајќи никакви нечалби, беа принудени да се откажат од закупувањето. . . По таков начин чифликсајбиите беа принудени да ја продадат земјата на самите селани[67]).

qu'ils ont faites quand ils ont vu surgir de terre les gaillards que nous étions. . . Or, le lendemain, des gendarmes turcs ayant rencontré ces mêmes faucheurs turcs, leur prirent leurs revolvers et leur pain, et leur laissèrent, en plus, des traces de coups sur tout le corps. Total: les faucheurs sont venus grossir nos rangs. . .[66]).

. . .C'est ainsi qu'il dit aux paysans: „Pour que les bey, les gros propriétaires et les accapareurs, ne vous exploitent pas, cachez une grande partie de la moisson". Ainsi firent-ils. La moisson put être de la sorte achetée à bas prix par des paysans au lieu d'être prise par les riches dévorateurs, qui furent même ruinés par la combinaison et durent vendre leurs terres aux paysans[67]).

Овие примери, ми се чини, се доволни за да покажат до која степен текстот на Драмски влезе во основата на Барбисовиот расказ. Но ако на последниов може да му се одрече оригиналноста, на што Барбис и не претендираше, бездруго не може да се одречат благородните побуди што го натерале Барбиса да го напише. Затоа *Le Lion* го сметаме како дело што зазема посебно место во дејноста на Барбис во која дошле до израз неговите големи симпатии за нашиот народ и за неговата борба за слобода.

* * *

Од сето што е досега речено се наметнува заклучокот дека Барбис во дваесеттите години на овој век не само што живо се интересирал за Македонија, како впрочем и за другите балкански земји, но се ангажирал посебно да ја каже пред светот вистината за патилата што нејзиниот народ ги поднесуваше од многубројните потисници. Ставајќи го во услуга на македонскиот народ и своето перо и големиот авторитет што тој го уживаше во светот како борец за повеќе правда во односите меѓу

[66]) Ibid.; Ibid. стр. 131.

[67]) *Македонско дело*, ibid.; *Faits divers*, ibid.

луѓето, тој го даде својот голем придонес во неговата борба за социјална и национална слобода. Иако отпрвин не можеше да ги согледа докрај проблемите така како што нив ги поставуваше реалноста на животот на македонскиот човек, и тоа главно затоа што други му ги претставуваа во искривена светлина, останува несомнен факт дека тој успеа да се издигне до правилното сфаќање дека македонскиот народ постои не како конгломерат од разнородни националности, туку како посебен народ на Балканот кој има свој јазик и свои одделни специфичности што го издвојуваат од соседните народи како една реалност преку која не може да се помине. И кога дефинитивно дојде до вакво сознавање, тој не се двоумеше тоа јавно да го каже и да се застапува за неговото признавање.

Затоа во Барбис гледаме еден од оние слободоумни и смели духови на Франција кои најмногу придонесоа оваа земја да значи во очите на многу наши генерации симбол на слобода и напредок.

Božidar Nastev

HENRI BARBUSSE ET LA MACEDOINE

RESUME

Dans le présent article l'auteur s'occupe de l'intérêt que Barbusse portait à la Macédoine et au fameux problème macédonien qui, à la fin du XIXe et au début du XXe siècles, a été débattu avec tant de passion.

Dans l'oeuvre de Barbusse, le terme „Macédonien" apparaît pour la première fois dans le roman *Le Feu*. Cependant il y est employé uniquement comme une figure de rhétorique moyennant laquelle Barbusse peignait un de ses personnages épisodiques. Le véritable intérêt de Barbusse pour la Macédoine date en réalité depuis le voyage qu'il a entrepris dans les Balkans en 1925 en compagnie de Paule Lamy et Léon Vernochet. Cet intérêt s'est manifesté tant dans les relations que Barbusse entretenait avec les émigrés macédoniens rassemblés autour des revues *La Fédération Balkanique et Makedonsko delo* paraissant à Vienne et, en particulier, avec leur rédacteur en chef Dimitar Vlahov, que dans ses divers écrits où il défendait les droits de la Macédoine à une vie libre au sein d'une fédération des peulpes balkaniques.

Après avoir étudié les écrits de Barbusse ayant trait à la Macédoine (*Les Bourreaux*, 1926 et les articles: *Un cri d'alarme*, publié dans *La Fédération Balkanique* du ler juin 1926; *La question macédonienne est-elle si complexe que cela*?, publié dans la même revue du ler septembre 1926; *La vérité sur l'organisation révolutionnaire du général Protoguéroff*, lettre ouverte à Victor Basch et à la Ligue des Droits de l'Homme du 25 mai 1928; *Un journal de vérité*, publié dans *La Fédération Balkanique* du 25 aout 1929; *Un peuple asservi*, publié dans le *Monde* du 28 juin 1930), l'auteur consacre une partie du présent article aux vues de Barbusse sur la langue et la nationalité macédonienne. A ce sujet, on peut constater que Barbusse partageait au début

l'opinion répendue, mais mal fondée, que la population slave de la Macédoine était pour la plupart de nationalité bulgare et qu'elle parlait le bulgare. Cependant Barbusse est parvenu plus tard à la conviction que cette population tient une place à part parmi les autres populations des Balkans et, dans son dernier article sur la Macédoine, il affirme que les Macédoniens ont „une langue spéciale et une indébiable originalité ethnique".

La dernière partie de l'article s'occupe de la nouvelle *Le Lion* que Barbusse a inserrée dans son recueil des *Faits divers* et dont le sujet est la vie et l'assassinat du révolutionnaire macédonien Todor Panica. Cherchant les sources où Barbusse a pu puiser les informations pour écrire cette nouvelle, l'auteur de l'article a pu constater qu'à la base du *Lion* se trouvaient les *Mémoires sur l'activité de Todor Panica*, publiées par J. Dramski dans *Makedonsko delo* du 10 mai 1927, dont Barbusse a reproduit, avec de petits remaniements plusieurs passages. Essai biographique plutôt que véritable nouvelle, *Le Lion* exprime aussi la profonde sympathie que Barbusse éprouvait pour la Macédoine et les Macédoniens.

Božidar Nastev

MOLIERE CHEZ LES AROUMAINS

Molière est sans doute l'un des écrivains français dont les oeuvres ont été le plus traduites ou adaptées. Dans les Balkans, son nom fut connu de très bonne heure grâce à la traduction de la scène III du premier acte de *George Dandin*, due à Franjo Krsto Frankopan et datant de 1671[1]). A Raguse, les adaptations de Molière datent de la fin du XVIIe siècle pour se faire très nombreuses au cours du siècle suivant[2]). En Serbie, en Bulgarie, en Roumanie et en Grèce, les pièces de Molière ne pénétrèrent qu'au commencement du XIXe siècle. Mais une fois pénétrées, on les y traduisit de plus en plus et, à l'heure actuelle, elles se trouvent souvent au répertoire de divers théatres de ces pays.

Ce qu'on ignorait pourtant jusqu'ici relativement à la diffusion du théâtre moliéresque dans les Balkans, c'est que des pièces de l'auteur comique français ont été traduites et adaptées en une autre langue balkanique, celle des pâtres aroumains de Macédoine et d'Epire.

Parlant, dans son introduction à l'*Antologie aromănească*, de divers genres littéraires qui, chez les Aroumains, connurent à la fin du XIXe et dans les premières années du XXe siècle un développement assez considérable, Tache Papahagi faisait remarquer que le genre dramatique avait aussi été représenté dans la littérature aroumaine[3]). Les auteurs dramatiques tels que Jotta Naum, Leon Borga, C. J. Cosmescu et surtout Tulliu Carafale sont cités par Papahagi dans son ouvrage,[4]) mais il ne reproduisait malheureusement aucun extrait de leurs oeuvres. Papahagi signalait également qu'il y avait eu en aroumain des pièces théâtrales traduites et adaptées, mais il ajoutait aussitôt qu'elles étaient restées en manuscrit[5]).

Or cette remarque de Papahagi n'est que partiellement justifiée, car il existe, à notre connaissance, deux pièces de Molière adaptées en aroumain et

---

[1]) Ruža Starchl: *Une traduction croate des „Fourberies de Scapin"*, dans Annales de l'Institut français de Zagreb, avril-juin 1940. p. 105 (La traduction en question est en réalité faite en Bosnie au début du XIXe siècle. Pour plus de détails cf. Midhat Šamić: *Jedna prerada Molijerovih „Skapenovih podvala" u Bosni, dans* „Radovi Filoz. fakulteta u Sarajevu, I, 1963, pp. 139—159).

[2]) *Mirko Deanović: Anciens contacts entre la France et Raguse*, Zagreb, 1950, pp. 130 et suiv.

[3]) Tache Papahagi: *Antologie aromănească*. Bucureşti, 1922, p. XXXVII.

[4]) *Ibid.*, p. XXXVIII.

[5]) *Ibid.*, p. XXXVII.

publiées à Bucarest en 1902. Les deux pièces en question sont *Le Malade imaginaire*, adapté sous le titre de *Lănzidlu nelănzid*, et *L'Avare*, dont le titre aroumain est *Sclinciul*[6]).

Nous connaissons également l'existence d'une troisième adaptation aroumaine de Molière, celle notamment des *Fourberies de Scapin*, qui ne fut pas publiée et dont nous avons eu la chance de découvrir récemment le manuscrit. Nous devons celui-ci à Mme Vita al Tolla, originaire du village aroumain de Gopèche, habitant actuellement Bitola[7]). Ancienne élève du lycée roumain de jeunes filles, de Bitola, Mme Tolla a trouvé le manuscrit des *Fourberies* aroumaines dans les restes de la bibliothèque du lycée, en 1930, au moment où les biens du lycée furent liquidés.

Ainsi donc, il y a, à l'heure actuelle, trois versions aroumaines de pièces de Molière que nous connaissons. Comme personne jusqu'ici ne s'en est occupé, elles feront l'objet de notre étude dans les pages qui suivent.

* * *

Avant de procéder, cependant, à l'analyse comparative des textes français et aroumains, arrêtons-nous quelques instants sur la personnalité des auteurs des versions aroumaines de pièces de Molière et sur les circonstances dans lesquelles ils les ont faites.

Nous savons que *Le Malade imaginaire* et *L'Avare* furent transposées en aroumain par C. I. Cosmescu, car son nom figure comme auteur sur le volume qui contient ces deux pièces. La personnalité originale de C. I. Cosmescu, connu par ses compatriotes sous le nom de Costa al Nachi al Ghianci Cosmu[8]), mérite l'attention de l'historien. Poète lyrique[9]), auteur dramatique[10]), publiciste[11]) et professeur, Costa al Cosmu, d'après les témoignages oraux que nous avons pu recueillir à Bitola, serait né vers 1871 à Gopèche et mort dans les années vingt de notre siècle. Après avoir fait ses études secondaires au lycée roumain de Bitola, il alla les continuer à l'université de Bucarest, où il suivit les cours d'histoire, de lettres et de philosophie. Licencié, il revint à Bitola où il fut professeur au lycée roumain jusqu'en 1916, date de la fermeture de celui-ci sur ordre des autorités bulgares d'occupation.

Costa al Cosmu faisait partie de cette couche de la population aroumaine qui est parvenue à se détacher de la masse paysanne et à constituer une bourgeoisie aroumaine, dont l'activité commerciale et artisanale dans les villes et les localités aux alentours et au nord du massif du Pinde était considérable[12]). Il faut cependant dire que l'orientation nationale de cette bourgeoi-

---

[6]) *Lănzidlu nelănzid* (*Le Malade imaginaire*) şi *Sclinciul* (*L'Avare*) de C. I. Cosmescu, profesor. Bucureşci, Tipografia „Griviţa", 1902.

[7]) Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Mme Vita al Tolla, qui a bien voulu mettre à notre disposition le manuscrit aroumain des *Fourberies*.

[8]) C'est sous ce nom d'ailleurs qu'il a publié un recueil de poésies portant le titre de *Poesii Aromăneşti*, (Bucureşti, L. Cazzavillan, 1983.

[9]) *Ibid.*

[10]) Il est l'auteur d'une pièce intitulée *Şcoala Veclie* et de deux sketches: *Un înveţ băgat în practică* et *Îmî pare ghine îmî pare ărău.*

[11]) Il a publié plusieurs ouvrages et articles relatifs aux Aroumains.

[12]) D. J. Popović: *O Cincarima*. Beograd, 1937.

sie était assez flottante et que dans un nombre de cas elle s'était intégrée ou avait tendance à s'intégrer à la population grecque, ayant adopté la langue et la civilisation helléniques. Cependant, le prestige de la langue et de la culture grecques n'a pas pu empêcher l'éclosion d'un mouvement de caractère national tendant à conserver la langue et le caractère ethnique de la population aroumaine, qui s'était amorcée dès la fin du XVIIIe siècle et qui avait atteint son point culminant à la fin du XIXe et dans les premières années du XXe siècle.

Ce mouvement pourtant n'avait pas de chance. Par la suite, il fut voué à l'échec pour des raisons historiques et géorgaphiques bien connues, parmi lesquelles il faut mentionner l'infériorité numérique de la population aroumaine par rapport aux populations environnantes et son assimilation à ces populations, le défaut d'un territoire plus ou moins étendu où les Aroumains auraient fait un bloc compact; et finalement, la répartition des Aroumains, intervenue après les guerres balkaniques, entre trois Etats et leur émigration en masse.

A l'époque, cependant, où le mouvement aroumain national se trouvait à son point culminant et où les changements de la structure ethnique des populations de la Macédoine du Sud ne s'étaient pas encore produits, on peut constater la naissance d'une littérature aroumaine autochtone, celle notamment dont a parlé Tache Papahagi dans son *Antologie aromânească*, et dont le mobile, dans la plupart des cas, était l'opposition au philhellénisme et le désir d'affirmer l'individualité d'une population aroumaine, longtemps soumise aux pressions du clergé phanariote et des écoles grecques. Le document littéraire le plus éclatant de cette inspiration a été sans doute le poème que le poète aroumain Costa Belimaci a écrit sous le titre de *Limba părintească* (La langue paternelle) où, sur un ton pathétique, il conviait ses compatriotes à ne pas abandonner la langue de leurs aïeux.

C'est précisément dans le cadre de ce mouvement de renouveau national que s'inscrit l'activité de notre Costa al Cosmu. D'une culture considérable, il connaissait plusieurs langues, entre autres le français, ce qui lui a permis de se familiariser avec la littérature française. C'est ainsi qu'il fut à même d'adapter Molière en aroumain.

Ce n'est pas non plus le hasard qui a inspiré à Costa al Cosmu l'idée de transposer Molière en aroumain. Dans la préface au volume où il a fait publier ses versions du *Malade imaginaire* et de l'*Avare*, préface intitulée *Primul teatru aromănesc*[13]), il a expliqué lui-même pourquoi il s'est fait le traducteur de Molière. Les premiers bacheliers du lycée roumain de Bitola, nous dit-il, y compris lui-même, auraient été préoccupés par une idée commune: *luminarea neamului* (éclairer le peuple)[14]) et l'une des conditions sur lesquelles ils insistaient, pour atteindre ce but, étaient celle d'un théâtre en langue populaire[15]).

Après avoir brièvement rappelé qu'à l'occasion de la fin de l'année scolaire on donnait avec un grand succès, au lycée roumain de Bitola, des

[13]) La préface est écrite en roumain et, en fait, elle fait l'historique de ses versions des pièces de Molière.

[14]) *Préface*. p. 7.

[15]) *Ibid.*, p. 8.

* * *

Si nous avons des données précises concernant le traducteur du *Malade imaginaire* et de *L'Avare*, ainsi que sur les circonstances dans lesquelles ont eu lieu leurs représentations, les renseignements nous manquent quant à la version des *Fourberies de Scapin*. En effet, le manuscrit que nous avons trouvé ne comporte ni signature ni indications ayant trait à la date.

Toutefois, comme le manuscrit a été trouvé dans les restes de la bibliothèque du lycée roumain de Bitola, nous avons cru qu'il fallait cherche- son auteur soit parmi les professeurs du lycée soit parmi ses élèves. Tout d'ar bord nous avons pensé à Costa al Cosmu comme à l'auteur éventuel des *Fourberies* aroumaines. Cependant il a fallu renoncer à cette hypothèse étant donné que les procédés employés ainsi que la langue y sont sensiblement différents de ceux dont Costa al Cosmu s'est servi dans ses versions du *Malade imaginaire* et de *L'Avare*. Ne disposant pas de données propres à nous renseigner sur la personnalité du traducteur des *Fourberies*, nous nous sommes adressé, par lettre, à M. Tache Papahagi, ancien professeur de l'Université de Bucarest et auteur de l'*Antologie aromănească* déjà citée, Dans sa réponse, M. Papahagi a bien voulu nous communiquer qu'à l'époque où il a été élève du lycée de Bitola, à partir de 1907, on y jouait des pièces de Molière, „traduites et adaptées par C. J. Cosmescu et N. Batzaria". Il ajoute cependant qu'il ne peut pas préciser „lesquelles de ces traductions ont été faites par Cosmescu et lesquelles par N. Batzaria".

Or, comme nous savons avec exactitude que Costa al Cosmu a traduit *Le Malade imaginaire* et *L'Avare*, nous pouvons déduire de cette lettre que le traducteur des *Fourberies* n'est autre que Nicola Batzaria, qui a adapté également des *Fables* de Lafontaine[24]).

Quant à la date des *Fourberies* aroumaines, elle est de toute façon postérieure à la publication de *Lânzidlu nelănzid* et de *Sclinciul* (1902). Sinon Costa al Cosmu en aurait sans doute fait mention dans sa préface.

Le manuscrit de la traduction des *Fourberies de Scapin* est fait sur papier rayé de 260×207 mm et il écrit à l'encre violette; il comprend 43 pages numérotées. Il est sans couverture et sans page de garde, ce qui fait qu'il ressemble à un cahier d'écolier confectionné à la maison. Quoique le papier en soit assez jauni, le manuscrit est relativement bien conservé. Le texte n'en est nulle part endommagé ni effacé de sorte qu'il est d'une lecture assez facile.

Il est à noter que le titre de la pièce ne figure pas à la tête du manuscrit, mais à la fin où nous lisons: „*Finele comediei Scapin (Sota)*".

Nous devons également mentionner que le manuscrit n'est sans doute pas l'original, mais une copie de celui-ci, faite probablement par les élèves du

[24]) Nicola Batzaria est l'écrivain aroumain le plus fécond. Il est né à Krouchévo, en 1874, où il a fait l'école primaire. Après avoir terminé le lycée de Bitola, il a suivi les cours aux facultés des Lettres et de droit à Bucarest. Revenu dans son pays natal, il exerce plusieurs fonctions: professeur à Krouchévo, au lycée de Ianina (Grèce), au lycée de Bitola, inspecteur des écoles roumaines dans les anciens vilayets de Kosovo et de Thessalonique. Elu sénateur à l'époque des Jeunes Turcs (1908), il est nommé ministre des Affaires publiques. Pendant la première guerre mondiale, il émigre en Suisse d'où il passe en Roumanie. Il y est mort après la dernière guerre. On lui doit surtout les trois volumes d'*Anecdotes populaires*. (Cf. T. Papahagi, *op. cit.* p. 174).

lycée chargés de jouer la pièce à l'occasion de la fête annuelle. En voici la preuve: on distingue dans notre exemplaire trois sortes d'écritures, les élèves ayant dû copier l'original à tour de rôle. Cette particularité a laissé des traces dans l'ortographe du manuscrit où entre autre le *gn* est rendu tantôt par *m* tantôt par *ñ* et même *mi* et *ñi*. Par ailleurs, en ce qui concerne l'alphabet, c'est toujours l'alphabet roumain adapté au système phonétique de l'aroumain.

* * *

Voyons maintenant comment se présentent dans leurs versions aroumaines les pièces de Molière, et tout d'abord celles qui ont été faites par Costa al Cosmu.

Ce qu'on peut constater, rien qu'en feuilletant la version aroumaine du *Malade imaginaire* et de *L'Avare*, c'est que leur texte n'est pas intégralement reproduit. Ainsi *Le Malade imaginaire*, qui a trois actes, deux prologues et trois intermèdes, et *L'Avare*, comédie en cinq actes, sont réduits dans leur version aroumaine en pièces n'ayant chacune qu'un seul acte. On peut donc conclure tout de suite qu'il s'agit là d'adaptations allant jusqu'à l'abandon complet du texte original. Certes, les pièces de Molière ont été très fréquemment l'objet d'adaptations, surtout au XVIIIe et au XIXe siècles. Et forcément chaque adaptation représentait bien une trahison plus ou moins caractérisée de l'original. Il n'y a qu'à citer les adaptations de Molière en Italie étudiées par le savant italien Pietro Toldo[25]), celles faites en Angleterre[26]), à Raguse[27]) etc. Ce qui pourtant distingue les adaptations de Costa al Cosmu des autres, c'est que nulle part ailleurs, autant que nous sachions, les pièces de Molière n'ont subi de telles réductions.

D'après ce que nous dit l'adaptateur lui-même dans la préface déjà citée, il aurait été obligé de procéder à cette réduction importante des textes de Molière pour des raisons d'ordre pratique, dues à la structure de la troupe improvisée, appelée à jouer ces pièces devant les habitants de Gopèche. Cette troupe, dont les acteurs étaient recrutés parmi les lycéens de Bitola, était en réalité très peu nombreuse et encore, au dire de notre adaptateur, les actrices faisaient entièrement défaut. D'autres raisons venaient sans doute s'ajouter pour que Costa al Cosmu se décidât à réduire les pièces de Molière à un seul acte. En effet, comment jouer intégralement des pièces de théâtre à plusieurs actes nécessitant des accessoires de toute sorte dans une petite salle d'école, nullement aménagée à cette fin et manquant du plus strict nécessaire concernant la mise en scène et le décor?

Dans des conditions aussi peu favorables, la seule solution était donc de réduire autant que possible le texte des originaux. Et c'est ce qu'a fait notre adaptateur, qui dit à juste titre que „nevoia te invaţă minte."[28])

---

[25]) Pietro Toldo: *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*. Turin, 1910.

[26]) André de Mandach: *Molière et la comédie de moeurs en Angleterre*. Neuchâtel, La Baconnière, 1945.

[27]) Tomo Matić: *Molièrove komedije u Dubrovniku*, dans *Rad* Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, liv. 166, 1906.

[28]) *Préface*, p. 10.

Reste à savoir comment Costa al Cosmu s'est tiré des difficultés que dressait devant lui l'adaptation des pièces de Molière dans les conditions que nous venons d'évoquer.

Comme il ne disposait pas d'actrices auxquelles confier les rôles féminins, il a tout simplement supprimé ceux-ci. Là encore il faut rappeler que Costa al Cosmu n'était pas le premier adaptateur de Molière à procéder de la sorte. Pietro Toldo cite, dans l'ouvrage mentionné, deux adaptateurs italiens qui, à la fin du XIX-e siècle, ont fait également disparaître les femmes de leurs adaptations du *Malade imaginaire*. L'un d'eux était un certain Battista Zerbini et l'autre un adaptateur anonyme qui se cachait sous les initiales de A. S.[29]) Cependant, tandis que l'adaptateur aroumain était obligé de le faire pour des raisons techniques, les adaptateurs italiens l'ont fait pour des raisons d'ordre moral.

Quoiqu'il en soit, toujours est-il que la disparition des rôles femminins dans les adaptations de Costa al Cosmu a entraîné des modifications très importantes touchant la structure des pièces et la marche générale de l'intrigue.

Prenons l'adaptation du *Malade imaginaire* et voyons l'ampleur de ces modifications.

Tout d'abord le nombre des personnages y est réduit de moitié. Tandis que dans l'original il y a douze personnages, dans notre adaptation il n' en reste que cinq, savoir: Lallu qui joue le rôle du malade, Costul son neveu, Chiţu le frère du malade, Giorgiu, le médecin et Nicola le valet de Lallu. Encore sur ces cinq personnages y en a-t-il un qui est une pure invention de l'adaptateur. C'est Costul, le neveu du malade, qui a un rôle analogue à celui de Béline. Il est l'hypocrite qui, grâce à sa douceur apparente, sait imposer sa volonté au vieux malade imaginaire dont il veut capter l'héritage. Quant à Chiţu, le frère du malade, il joue tantôt le rôle de Béralde tantôt celui de Cléante, tandis que Nicola, le valet, équivaut à Toinette dont l' adaptateur a changé le sexe.

Il va de soi qu'avec la disparition de tant de personnages qui figurent dans l'original, toutes les scènes où ils paraissent devaient également disparaître du texte de l'adaptation, où toute la matière est répartie en dix scènes. Si maintenant on analyse de plus près celles-ci, on s'apercevra que ce n'est que de temps en temps qu'on retrouve le texte de l'original, tant les remaniements sont importants.

Le procédé le plus fréquent dont l'adaptateur s'est servi est la fusion de diverses scènes de l'original, dont il ne conserve d'ailleurs qu'une partie très petite.[30]) Il est à noter, cependant, qu'il a toujours su y prendre ce qui

---

[29]) Pietro Toldo, *op. cit.*, p. 539.

[30]) Ainsi, la scène I de l'adaptation est le résultat de la fusion des éléments des scènes I et II de l'acte premier de l'original. Dans la scène II, il y a contamination des éléments des scènes VI et VII du même acte. La scène III reproduit à peu près la scène VIII du Ier acte. La scène IV reproduit plus ou moins la scène II de l'acte II et se poursuit sur la scène III de l'acte I. La scène V commence par la scène III de l'acte I, puis reprend la scène III de l'acte III à l'endroit où Béralde exprime son étonnement de voir Argan „embéguiné" par ses médecins et ses apothicaires. Le dialogue entre Lallu (alias Argan) et Chiţu (alias Béralde) se poursuit jusqu'au moment où les deux frères se mettent à discuter médecine et

met le mieux en relief le caractère comique du naïf malade. Ainsi, l'adaptateur reproduit, quoique abrégés de beaucoup, les longs calculs que fait Argan dans la première scène de l'acte I et les cris d'appel qu'il lance à ses gens, qui ne laissent pas de créer dès le début de la pièce une gaité prenante, compensant le tragique de la situation. Il reprend également la scène où M. Purgon, après avoir appris que le malade a osé refuser ses médicaments déclare qu'il ne veut plus s'occuper d'Argan, — scène où le génie comique de Molière a su avec tant de bonheur user de son procédé préféré du jeu verbal[31]) par lequel, en même temps qu'il rehausse la tonalité comique de sa pièce, il peint admirablement la psychologie du personnage. Reproduite aussi la scène où Toinette déguisée en médecin (ici c'est Nicola), vient examiner Argan et où la répétition des mêmes phrases est d'un effet comique que ceux qui ont vu *Le Malade imaginaire* savent apprécier. On pourrait multiplier la confrontation de l'original avec notre adaptation pour arriver à la constatation que partout l'adaptateur choisit avec discernement les scènes qu'il reproduit.

Comme beaucoup d'autres adaptateurs de Molière, Costa al Cosmu n'hésite pas à recourir à sa faculté inventive soit pour modifier le texte de l'original, soit pour y introduire du nouveau. Ainsi, dès la première scène, qui correspond à la scène I du premier acte, il modifie l'original. Tandis qu'Argan n'appelle ses gens pour enlever les jetons de sa table qu'après avoir terminé les calculs de ses dépenses, Lallu appelle son valet parce qu'il se sent trop faible pour continuer ses comptes compliqués et qu'il veut que le valet les lui fasse. Dans la scène II, qui reproduit les scènes VI et VII de l'acte I, au plus fort de la querelle de Lallu avec Nicola, celui-ci raconte une anecdote dans laquelle il est question d'un malade guéri grâce à la ruse d'un médecin qui a fait semblant d'avoir sorti un oiseau de sa tête.[32]) Dans la scène III, qui est faite des éléments de la scène VIII de l'acte I, mais qui est en réalité beaucoup plus longue que celle-ci, Lallu signifie à son neveu Costul qu'il lui léguera par testament tout son bien et le met au courant de l'endroit où il a caché son argent, ce qui dans l'original n'existe pas.

Il y a d'autres exemples de cette nature, mais nous ne mentionnerons que la fin de l'adaptation, car c'est elle qui est, sans contredit, la plus modifiée et qui s'éloigne le plus de la lettre et de l'esprit de l'original. Comme il ne pouvait plus être question du mariage d'Angélique avec Cléante, puisque ces deux personnages n'existent pas dans l'adaptation, Costa al Cosmu a dû chercher d'autres incidents propres à mener la pièce à sa fin. On sait que dans le *Malade imaginaire* Toinette, qui ne connaît que trop bien les insi-

---

la scène se termine par la reproduction, très libre d'ailleurs, de la scène IV de l'acte III, moins M. Fleurant, et de la scène V du même acte. La scène VI de l'adaptation reproduit assez fidèlement la scène VI de l'acte III. La scène VII reproduit très librement les premières répliques de la scène VII de l'acte III, puis elle suit de très près la scène VIII, reprend la première et la dernière réplique de la scène IX, continue sur les scènes X, XI, XII et XIII et s'éloigne de l'original. La scène VIII reproduit la scène XIV de l'acte III et se termine en gardant le sens de la fin de la scène XVI. La scène IX reproduit librement la scène XVIII de l'acte III. La scène X est entièrement méconnaissable.

[31]) Robert Garapon.: *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*. Paris, A. Colin, 1957, pp. 220 et passim.

[32]) Il s'agit là sans doute d'un motif des contes populaires.

nuations de Béline, fait voir à Argan la duplicité de sa femme, après l'avoir persuadé de contrefaire le mort. C'est alors seulement qu'il consent au mariage d'Angélique avec Cléante. Dans notre adaptation, Nicola aussi se charge de dessiller les yeux de Lallu et de lui montrer l'imposture de son neveu, Costul. Lallu n'y voulant pas croire, ils parient et le valet triomphe en démasquant Costul. Il entre en possession de 1.000 groches, l'enjeu du pari, et il en gagne 1.000 autres en guérissant le malade imaginaire grâce aux conseils qu'il lui donne de cesser de consummer les interminables médicaments et de mener une vie saine et joyeuse au milieu d'une bonne compagnie et se nourrissant d'une chère encore meilleure. Lallu, qui accepte volontiers les conseils de son valet, déclare que d'ores et déjà il n'y aura dans sa maison que de la joie et des divertissements et, pour commencer, il invite Nicola à une promenade.

C'est là le changement le plus important par où s' éloigne l'adaptation du *Malade imaginaire* de son original et de l'esprit qui l'anime. On pourrait, sans doute, reprocher à l'adaptateur d'avoir terminé la pièce un peu trop brusquement, mais on ne saurait contester qu'il ait trouvé, vu les difficultés dans lequelles il avait à se débattre, une solution relativement acceptable.

Quant à l'adaptation de l'*Avare*, il faut remarquer que Costa al Cosmu a employé les mêmes procédés que dans celle du *Malade imaginaire*. Là aussi il réduit le nombre des personnages. Il y va même beaucoup plus loin que dans sa première adaptation et des 14 personnages, de la pièce originale, ne figurent dans son adaptation que deux: Sclinciul (l'avare) et son vallet Paslu, celui-ci tenant tantôt le rôle de La Flèche ou de maître Jacques, tantôt celui de Cléante et d'Elise. Procédant ainsi, l'adaptateur a dû simplifier la pièce à outrance, de sorte que l'action si riche de l'original se trouve réduite à un simple dialogue entre Sclinciul et son valet.[33]) Cela, bien entendu, fait disparaître l'intérêt dramatique de la pièce. Il convient cependant de dire que l'adaptateur a choisi là aussi les traits qui mettent le plus à jour la cupidité du personnage principal et le rendent ridicule.

Comme dans le *Malade imaginaire*, c'est à la fin que l'adaptation s'éloigne le plus de l'esprit de l'original. Dans l'*Avare* de Molière, La Flèche, le valet de Cléante, a subtilisé la précieuse cassette qu'Harpagon avait cachée dans le jardin, afin d'obliger celui-ci à renoncer au mariage avec Marianne et à donner la permission à Cléante de l'épouser. Comme ce motif du vol ne pouvait pas exister dans *Sclinciul*, Paslu vole l'argent afin de le garder pour lui-même. De plus, il dit à son maître qu'il a vu une personne franchir le mur du jardin et qu'elle doit sans doute être le voleur. Comme il l'a reconnue, il serait prêt à dire son nom, si Sclinciul voulait cependant lui donner vingt napoléons d'or. Après des marchandages qui font penser à la manière dont Scapin, dans les *Fourberies de Scapin*, est parvenu à extirper les 500 écus à Géronte pour le sauvetage supposé de son fils, Sclinciuil consent à se priver des 20 napoléons en faveur de Paslu. Le valet s'enfuit à la fin emportant tout l'argent de son maître, laissant celui-ci à déplorer son infortune.

---

[33]) *Sclinciul*, comme *Lănzidlu nelănzid*, est également en dix scènes.

Outre la fusion de diverses scènes, le retour aux scènes précédentes y est aussi un procédé très fréquent. Ainsi, après avoir pris des éléments de la scène V de l'acte III, l'adaptateur revient à la scène III du premier acte, et puis à la première scène de l'acte III qu'il fusionne avec la scène V du même acte.

Avec les modifications dont nous venons de parler, les adaptations de Molière faites par Costa al Cosmu se présentent d'une façon telle qu'on a de la peine à y reconnaître les originaux. S'il n'avait lui-même indiqué qu'il s'agit là de traductions des pièces de Molière, on aurait pu penser qu'on se trouve en présence des pièces originales imitées de l'auteur comique français, dont la valeur esthétique et scénique est bien inféreiure à celle de leurs modèles. Car les pièces de Molière nous fournissent non pas seulement la peinture individuelle des caractères, mais aussi le désarroi qui se produit dans une maison entièrement désorganisée par l'égoïsme du personnage principal. Dans nos adaptations les conséquences néfastes que suscitent les vices d'Argan et d'Harpagon au prejudice de leur entourage ont disparu et tout se joue au niveau d'une seule personne devenue sa propre victime.

Quant à la langue des adaptations, il faut remarquer que la base en est le parler de Gopèche, auquel viennent s'ajouter des éléments pris aux autres parlers aroumains et des emprunts faits au roumain (p. ex. *sucutelile*, *mi place*, *smantana*, *totde-auna*, *în pace*, et autres), à l'italien (*tanto-per tant o*, *consolare*), au macédonien (*samochisnu*, *volă*, *nadă*). La langue de l'adaptation contient aussi des éléments qui localisent l'action des pièces de Molière. Ainsi, Nicola, dans *Lănzidul nelănzid*, conseille au malade de manger ,,carne de bou, de bivul ş'de porcu gras, caş gras de-a Şearului, uriz faptu pilafe, macaroane, toate amestecate şi-aşi, s'le-înglițiʺ. Le buffle c'est bien l'animal élevé en Macédoine, tandis que les spécialités telles que le fromage de Char, le pilafe et la viande grasse de porc achèvent de préciser que l'action a bien lieu dans cette partie des Balkans où habitent les Aroumains. Cela vaut aussi pour l'*Avare* où l'on trouve toute une liste de plats du pays.[34])

* * *

La troisième pièce de Molière qui a pénétré chez les Aroumains, *Les Fourberies de Scapin*, se présente, contrairement aux deux autres, comme une traduction plus ou moins intégrale de son original. En fait, la version aroumaine des *Fourberies* conserve tous les trois actes de la pièce de Molière dont elle suit d'assez près le texte, laissant de côté par-ci par-là quelques répliques ou réduisant parfois les répliques un peu trop longues.

Les personnages sont, à part Hyacinthe, tous présents dans la traduction aroumaine et portent, comme il arrivait très souvent dans les traductions et les adaptations du théâtre moliéresque, des noms locaux. C'est ainsi que Argante, le père d'Octave et de Zerbinette, est devenu Nicola et Géronte, le père de Léandre et d'Hyacinthe, Mihali — noms très courants chez les Aroumains. Octave, le fils d'Argante et l'amant d'Hyacinthe, est devenu

[34]) On trouvera reproduites à la fin de l'article, 10 photocopies du texte du manuscrit des *Fourberies* aroumaines.

Octavian — nom moins répandu chez les Aroumains, tandis que Léandre, le fils de Géronte et l'amant de Zerbinette, a pris le nom très fréquent de Petre. Zerbinette, la fausse Egyptienne reconnue fille d'Argante, est devenue Elvira et Nérine, la nourrice d'Hyacinthe, est devenue Sia, tante du personnage inexistant équivalant à celui d'Hyacinthe. Scapin, le personnage principal qui a donné le titre à la pièce de Molière, a pris dans la traduction le nom très courant de Sota, qui est en même temps devenu le titre de la traduction.[35]) Son collègue et camarade Sylvestre est devenu Steriu (écrit parfois Sterghiu), alors que Carle, le fourbe, est devenu Taşcu. Enfin, les deux porteurs anonymes figurent eux aussi et sont désignés comme „doi purtatori".

Comme on peut le voir, tous les noms sont adaptés à l'anthroponymie aroumaine, sauf celui de Zerbinnete dont le nom est changé en Elvira, qui est inconnu chez les Aroumains. Si le traducteur a procédé à la substitution d'un nom étranger par un autre nom étranger, la raison en est sans doute le désir de conserver dans la traduction quelque chose de la couleur de l'original. Mais le nom de Zerbinette était trop particulier pour que le spectateur aroumain eût pu l'assimiler, tandis que celui d'Elvire, quoique étranger lui aussi, pouvait être admis en tant que nom de prestige international.

Non seulement le traducteur des *Fourberies* a adapté les noms des personnages à l'anthroponymie aroumaine locale, mais il a aussi localisé l'action de la pièce dans le pays où habitent les Aroumains. Il est vrai que le traducteur n'a pas précisé, comme Molière l'a fait, la localité où elle se passe. Il y a cependant dans sa traduction des indications parsemées çà et là qui nous permettent de la fixer approximativement.

Ainsi, dans la première scène de l'acte II, Géronte fait savoir à Argante qu'il attend l'arrivée de sa fille se trouvant à Tarente. Il précise qu'un matelot rentré de Tarente l'a assuré que l'homme qui devait accompagner Hyacinthe était prêt à s'embarquer. Or Tarante est remplacée dans la traduction aroumaine par Salonique: „Un om ţi vine tora di în Saruna îmi spuse ca hilimea va s'închisescă dupắ unắ zuắ." [36]) Cela rend possible de localiser l'action, quoique d'une façon imprécise, dans une localité aroumaine relativement proche de Salonique et qui entretenait des relations fréquentes avec ce port très important du sud des Balkans.

Mais c'est surtout la scène VIII de l'acte I qui nous fournit une indication de nature à préciser de plus près l'endroit où se passe l'action des *Fourberies* aroumaines. On sait que dans cette scène Scapin a recours à une argumentation qui met à contribution toute sa ruse pour convaincre Argante qu'il vaut mieux pour lui de délier sa bourse et payer la somme réclamée par les Turcs pour la délivrance de son fils que d'aller plaider contre eux. „La seule pensée d'un procès, dit le rusé Scapin, serait capable de me faire fuir jusqu'aux Indes". Sota, le Scapin aroumain, est tellement effrayé par l'entêtement de Nicola à intenter un procès aux ravisseurs de son fils qu'il serait prêt à fuire jusqu'à „Bucuva": „Feciu unắ isape şi-m̃i vine s'fug pânắ

[35]) Il est à noter que le titre ne figure pas à la tête du manuscrit, mais à la fin où nous lisons: *Finele comediei Scapin* (*Sota*).

[36]) Un homme qui vient d'arriver de Salonique m'a dit que ma fille allait partir le lendemain.

Bucuva di frică, ăhată mare sumă lipseaşte s'dai la giudicată."[37]) Ce „Bucuva" n'est autre que l'appélation aroumaine du village de Bukovo situé à 5 kilomètres de Bitola, sur le versant nord de la montagne de Baba. Cela nous permet de situer l'action de la pièce à Bitola où il y avait, et il y a encore, une forte colonie aroumaine.

Nous avons dit plus haut que la traduction aroumaine des *Fourberies* conservait les trois actes de l'original. Quant à la division en scènes, elle suit aussi celle de l'original, à l'exception de l'acte III qui n'a que quinze scènes sur les treize de l'original.

Autrement, l'intrigue dans la traduction demeure fidèle sur presque tous les points à l'original, ce qui n'était pas le cas des adaptations de l'*Avare* et du *Malade imaginaire*.

En l'absence de son père, Octavian s'est épris d'une jeune fille et l'a épousée. Son ami, Petre, aime de son côté une autre jeune fille et brûle de l'épouser. Voilà cependant que les deux pères reviennent et jettent le désarroi dans le coeur de leurs fils. Nicola, qui destinait la fille de Mihail à son fils Octavian, veut rompre le mariage de celui-ci avec la jeune inconnue tandis que Mihali ne veut nullement entendre du projet de mariage de son fils Petre. Octavian et Petre sollicitent Sota à leur venir en aide et, en fait, au cours des scènes que l'on connait bien, il les tire de l'embarras grâce à son habileté et à ses ruses. A la fin, tout s'arrange pour le mieux: les deux filles qu'aiment Octavian et Petre ne sont autres que celles mêmes que leurs pères leur avaient destinées.

Si par son esprit l'intrigue est la même que celle de l'original, la traduction ne s'en éloigne pas moins quant aux détails. Ainsi le traducteur s'est-il permis de nombreuses suppressions à l'intérieur de presque toutes les scènes. Elles sont quelquefois de nature à faire abréger soit les dialogues soit les répliques trop longues de certains personnages, sans qu'elles portent pourtant préjudice à la marche générale de l'action.

Comme exemple typique des suppressions ayant pour but d'abréger un long dialogue, citons la première scène de l'acte I, où Molière a relaté tout ce qu'il fallait savoir sur l'aventure d'Octave, mais d'une façon tellement drôle que le spectateur est dès le début de la pièce saisi par le comique. Or, qu'a fait notre traducteur? Il a supprimé d'abord le nombre de répliques qui dans l'original s'élèvent à vingt-neuf et les a réduites à dix-neuf. Ensuite, il s'est permis d'interpréter à son gré les répliques qu'il a conservées. Il faut bien remarquer que si le remaniement de l'original n'a pas eu pour effet la mise en cause de l'intelligibilité de l'intrigue et de la marche de l'action, il n'en est pas moins vrai qu'il a porté atteinte au mouvement comique du texte. Nous nous en rendrons bien compte si nous comparons le début de cette scéne dans l'original et dans sa version aroumaine.

---

[37]) J'ai fait un calcul et j'ai envie de fuire jusqu'à Bucuva de peur, tellement la somme que tu dois donner au tribunal est grande.

Ostave: — Ah! fâcheuse nouvelle pour un coeur amoureux! Dures extrémités où je me vois réduit. Tu viens, Sylvestre, d'apprendre qui mon père revient?

Sylvestre: — Oui

Octave: — Qu'il arrive ce matin même?

Sylvestre: — Ce matin même.

Octave: — Et qu'il vient dans la résolution de me marier?

Sylvestre: — Oui.

Octave: — Avec la fille du seigneur Géronte?

Sylvestre: — Du seigneur Géronte.

Octave: — Et que cette fille est mandée de Tarente ici pour cela?

Sylvestre: — Oui.

Octave: — Et tu tiens ces nouvelles de mon oncle?

Sylvestre: — De votre oncle.

Octave; — A qui mon père les a mandées par une lettre?

Sylvestre: — Par une lettre.

Octave: — Et cet oncle, dis-tu, sait toutes nos affaires?

Sylvestre: — Toutes nos affaires.

Octavian: — Ţi s'fac, ţi s'adar, iu s'mi ducu? (catre Steriu) Steriu, că înviţaşi că tată-miŭ stoarnă astăzi?

Steriu: — Ah! Ah! (adica da: aa)

Octavian: — Ş-că va s'mi 'nsoară?

Steriu: — Ah! Ah!

Octavian: — Cu hilia D-lui Mihali?[38])

Steriu: — Ah! Ah!

Octavian: — Şi zăţi că lală-mu ţi le spuse aiste hăbări?

Steriu: — Ah! Ah!

Octavian: — Ş'că tată-mu li le scria t'ună scrisoare?

Sylvestre: — Ah! Ah!

Cette comparaison montre d'une façon évidente que si l'effet comique de l'original n'a pas entièrement disparu, il est réduit de beaucoup à cause précisément de la disparition de plusieurs répliques où Sylvestre reprend et répète les derniers éléments des phrases dites par Octave. Et puis dans la version aroumaine il n'y a pas cette succession habile des affirmatifs et de répétitions qui caractérisent le texte français. Bien au contraire, Steriu ne

[38]) En voici la traduction française: ,,Que me faut-il faire? comment agir, où m'en aller? (à Steriu) Tu viens, Steriu, d'apprendre que mon père revient aujourd'hui? — Steriu: Ah! Ah!. — Octavian: Et qu'il va me marier? — Steriu: Ah! Ah! — Octavian: Avec la fille de M-r Mihali? Steriu, Ah! Ah! — Octavian: Et tu dis que c'est mon oncle qui t'apprit ces nouvelles? — Steriu: Ah! Ah! — Octavian: Et que mon père les lui communiqua dans une lettre? — Steriu: Ah? Ah! (*Ah! Ah!* est une affirmation familière très répendue dans les langues balkaniques).

ort de son mutisme que par les „Ah! Ah!", qui n'ont pas le piquant des réponses de Sylvestre.

Ailleurs, le traducteur est allé encore plus loin et a supprimé des répliques couvrant des pages entières, toujours dans l'intention d'abréger le texte. Dans ce sens notons comme très caractéristique la suppression de toute cette partie de l'acte I, constitutuant la suite de l'exposition, où Octave raconte l'amour de Léandre pour la jeune Egyptienne et les circonstances dans lesquelles lui-même a rencontré Hyacinthe dont il est devenu amoureux. En outre, le traducteur a procédé à des modifications sensibles touchant la distribution des répliques que doivent donner les personnages. Dans les *Fourberies* de Molière, c'est Sylvestre qui introduit Scapin dans le secret du mariage d'Octave avec Hyacinthe et lui expose les embarras où les jette l'arrivée d'Argante. Dans la traduction, au contraire, c'est Octavian lui-même qui met Sota au courant de cet événement.[39])

On peut se demander pourquoi le traducteur a procédé à une suppression aussi importante du texte de l'original. Pour être à même de répondre à cette question, il faut, nous semble-t-il, avoir en vue d'un côté le caractère du texte supprimé et de l'autre côté le niveau du public auquel la traduction était destinée. On sait qu' Octave emploie, conformément à sa situation sociale et d'amant, un langage noble, abstrait, voire précieux, comme il était d'usage à l'époque classique (cf. *sa beauté et sa grâce*, *me parlait avec transport des charmes de son entretien*, *elle brillait de mille attraits*, *l'indifférence où j'étais pour les feux de l'amour*, *l'objet de mes voeux*, etc. I, 2). Ce langage noble, abstrait et précieux n'était cependant pas de nature à rendre sensible un public généralement peu instruit et qui aimait appeler les choses par leur nom. Dès lors le traducteur pouvait suivre deux voies différentes: reproduire le texte intégral de l'original (ce qui d'ailleurs lui aurait été très difficile vu l'état de l'aroumain qui lui fournissait peu de ressources) et risquer de cette façon d'ennuyer son public ou bien trahir l'original pour l'adapter à l'optique du public. Ce dernier procédé, dans ces cironstances, était sans doute plus approprié sinon plus facile et il lui permettait d'éviter les écueils d'une traduction fidèle.

Il faut noter au sujet de cette suppression aussi qu'elle ne crée pas de lacunes dans l'enchaînement logique de l'action et que l'intrigue peut évoluer normalement sans que rien soit laissé dans l'ombre. En réalite, le long récit que fait Octave représente une de ces prolixités que l'on connaît à Molière et qui peuvent être abrégées sans toucher à l'architecture générale de ses pièces. Le traducteur s'en est bien rendu compte et en faisant disparaître ce récit, il a fait preuve qu'il connaissait bien la structure de la pièce qu'il se proposait de transposer en aroumain.

Notons en passant encore une suppression importante que le traducteur a faite dans la scène I de l'acte III où il a laissé tomber toute cette partie

[39]) Dans la traduction, tout est ramené à la réplique d'Octavian qui dit: „Ia ţi easte, s'ţă spunu cama pi şcurtu: ună feata îmi fură inima. Şi eu mi însurai fără ştirea tată-mi ui şi sănt trei zăle. Ghine ma tora vine s'mi încuruna cu hilia D-lui Mihali". (Voilà ce qui en est, pour te dire en bref: une fille a volé mon coeur. Et je me suis marié à l'insu de mon père il y a trois jours. Bien, mais maintenant il vient pour me marier avec la fille de M-r Mihali).

du début de la scène où Zerbinette, Hyacinthe et Scapin s'entretiennent sur l'amitié et l'amour. Le traducteur ne fait commencer cette scène qu'au moment où dans l'original Sylvestre fait son apparition. Ce faisant, il ne laisse dans sa version que treize répliques sur les trente de l'original. Et encore, il faut bien le dire, les répliques qu'il conserve sont-elles assez modifiées. Cette fois la suppression s'imposait du fait même qu'un des personnages qui y paraissent est Hyacinthe, personnage que le traducteur a omis[40]). Mais il aurait pu être également poussé à cette suppression par le caractère du texte, car, à vrai dire, les discussions sur des sujets tels que l'amitié et l'amour sont un peu hors de saison si l'on se place au point de vue de l'évolution de l'action de la pièce.

D'autres suppressions de ce genre, quoique moins importantes, viennent s'ajouter à celles dont nous venons de parler. Le traducteur les a sans doute faites pour accélérer le déroulement des faits et aller plus vite au dénouement. A titre d'exemple, citons comme supprimées les répliques de la scène II de l'acte II où Léandre est empressé de prouver l'affection qu'il a pour son père:

Géronte (le repoussant encore): — Doucement, vous dis-je.
Léandre: — Quoi! vous me refusez, mon père, de vous exprimer mon transport par mes embrassements?

Ou encore celle de la scène VIII de l'acte II, où Léandre et Octave pressent Scapin à venir au secours du premier:

Léandre: — Ah! de grâce, ne songe plus à tout cela, et pense à me donner le secours que je te demande.
Octave: — Scapin, il faut faire quelque chose pour lui.
Scapin: — Le moyen, après une avanie de la sorte?
Léandre: — Je te conjure d'oublier mon emportement et de me prêter ton adresse.

Il y a d'autres omissions de cette nature, mais nous nous contenterons d'en citer encore une. Il s'agit de la scène XIV de l'acte III, où le traducteur abrège le texte en supprimant les répliques concernant les allusions aux coups de bâtons dont Scapin a assommé Géronte:

Scapin: — Hélas, quelle bonté! mais est-ce de bon coeur, monsieur, que vous me pardonnez ces coups de bâton que. . .
Géronte: — Hé! oui. Ne parlons plus de rien; je te pardonne tout: voilà qui est fait. . . . .

Au sujet de ces suppressions il faut dire que replacées dans leur contexte, elles ne font pas trop relever le comique des scènes où elles se trouvent, de sorte que leur disparition de la traduction ne peut pas nuire beaucoup au mouvement comique.

---

[40]) C'est pour la même raison que le traducteur a fait disparaître la plus grande partie de la scène III de l'acte I.

A part les suppressions touchant plusieurs répliques qui se suivent, le traducteur a procédé à la réduction d'une seule réplique quand il lui paraissait qu'elle est trop longue et qu'elle pourrait ennuyer son public. Ce procédé est appliqué à plusieurs endroits de la pièce, mais nous ne mentionnerons que le plus caractéristique. On sait combien longue est la description que fait Scapin des difficultés d'un procès (II, 8). Il faut cependant ajouter que ce n'est pas par hasard que Molière a mis dans la bouche de Scapin ce long discours qui est, en réalité, une critique de la justice de son époque. Les longues énumérations decriptives sont là pour donner du piquant à cette critique. Cependant, vu l'état différent de l'organisation de la justice en France et dans nos pays à l'époque de la domination turque, reproduire toutes les énumérations de Scapin risquait de manquer l'effet voulu: critiquer en plaisantant. C'est pour cette raison, probablement, que le discours de Scapin est de beaucoup abrégé dans la traduction et qu'il est réduit à une réplique relativement courte:[41])

Nicola: — Nu voiu să şciu, s'nă giudicăm.
Sota: — Ah! D-le, mindueate şi fă. Arucă-ţi ună oară ocli cătră la giudicată şi vezi pritu căte mării lipseaste s'treţ; portazi, chatipăni, avucaţi, giudicători etc. Toţi aişci va s'caftă s'ţă smulgă părazi şi traţea nu va's poartă ghine cu tine. Minduiate. ţi sumă lipseaşte ca s'poţi s'ascachi dit ahăt măni. Feciu ună isape şi-ni vine s'fug pănă Bucuva, ahătă mare suma lipseaşte s'dai la giudicată.

Quelle que soit la raison qui a poussé le traducteur à abréger le discours de Scapin, sa comparaison avec le texte de notre traduction montre que celui-ci est bien inférieur à son original pour ce qui est du comique qui s'en dégage.

La suppression n'est pas le seul procédé auquel le traducteur anonyme des *Fourberies* a eu recours. A l'instar des autres traducteurs de Molière, il invente de toute pièce lorsqu'il veut adapter la pièce à l'optique de son public et à la vie de son époque.

Pour ne mentionner que les inventions les plus importantes, citons celles qu'il introduit dans la scène V de l'acte II. Léandre y presse Scapin d'avouer le tort prétendu qu'il lui a fait, c'est-à-dire d'avoir mis son père, monsieur Géronte, au courant de son amour pour Zerbinette. Ne sachant de quoi il s'agit, Scapin avoue plusieurs mauvaises actions qu'il a commises sans pouvoir deviner celle que Léandre lui attribue.

Le premier tort que Scapin avoue est celui d'avoir bu avec ses amis un quartaut de vin d'Espagne. Cette espèce de vin n'étant pas connue dans nos régions, le traducteur l'a transformé en *şampania* (champagne) qui y jouissait d'un grand prestige. La véritable invention du traducteur est, cepen-

[41]) Notons que le discours énumératif de Scapin est réduit aussi, et davantage, dans la traduction croate des *Fourberies*, faite par Fehim Spaho et publiée à Sarajevo, en 1901—1902, dans la revue „Behar". (Cf. Ruža Strarchl: *Une traduction croate des „Fourberies de Scapin"*. Annales de l'Institut Français de Zagreb, avril juin 1940 p. 109 et Midhat Šamić: *Jedna prerada Molijerovih „Skapenovih podvala u Bosni*. (Radovi, Filozofski fakultet u Sarajevu, No 1, 1963, p. 151—2) Sauf la différence dans l'organisation respective de la justice, M. Šamić croit que cette réduction est due à la peur d'une réaction des autorités.

dant, d'avoir introduit, entre le deuxième et le troisième aveux de Scapin, un autre tort que Sota a commis: en l'absence de son maître, il avait pris son cheval et s'était promené toute la journée.[42]) De plus, poussé à l'extrême par Petre et ne sachant pas quel autre tort il avait commis, Sota déclare qu'il ne savait pas que son maître voulait qu'il lui fasse d'autres torts et lui promet de les lui faire une autre fois. Si l'on tient compte du fait que le cheval tenait une place importante dans la vie des Aroumains, dont une bonne partie s'occupait du transport de marchandises, on se rendra compte que l'innovation du traducteur n'est pas gratuite et que, bien au contraire, son but était de rapprocher la pièce de Molière de leur genre de vie, tout en faisant rire le public. D'autre part, on ne saurait nier que la déclaration de Sota relative aux torts futurs qu'il ferait à Petre est une heureuse trouvaille qui relève l'effet comique de toute cette scène.

Ailleurs, le traducteur innove pour adapter le texte au milieu où il a placé l'action de la pièce. Comme la région de Bitola n'avait pas un débouché sur la mer, le port où Léandre et Scapin se seraient promenés (II, 11) est devenu dans la traduction „la lisière d'une forêt";

> Sota: — Cu puţăn ma ninte înşii primnare la marzinea di pădure aclo aflai pi hili'tu, care era pi mare minduire că lu aveai încăciată, li aveai grită multe nu ştiu tri ţe lucru şi tu care me amesticaşi şi pi mine. Şi cum ţă spun şidea D-le la marzinea pădurei, căndu di unoară nă inşira în doi furi arbineşi şi nă loară sclavi.[43])

Comme on le voit, ce n'est pas seulement le port qui a été transformé, mais les Turcs aussi ont subi une transformation et sont devenus des „furi arbineşi", c'est-à-dire des brigands albanais. Il est aisé de deviner pourquoi le traducteur a remplacé les Turcs par les brigands albanais. Comme avant 1912, toute la Macédoine se trouvait sous la domination turque, il aurait été imprudent pour des raisons d'ordre politique de présenter les Turcs comme ravisseurs des enfants chrétiens. Au contraire, introduisant dans sa traduction les brigands albanais, le traducteur ne courait aucun risque,

---

[42]) Voici cette innovation:

Sota: — S'ţă spunu: ună oara căndu nu irai aoa, erai în Sărună eu mi îmbitai şi şti ţi feciu?

Petre: — Cara să ştiamu nu ti întribamu.

Sota: — Ja ţi feciu: loai calu atău şi mi primnai ună zuă întreagă. şi că ţi chefe va s'zăti tine că feciu! Eh, Eh! să erai auaţe singuru va s'ti hărisiai ş'tine.

Petre: Nu va s'mi hăriseam ici. Avză ună oară! S'primnă un servitor cu calu a meu şi eu s'mi hărisescu. Va sţă plătescu ti tute aiste ţi-ni fiteşi ma ma ninte voi s'ni spini ti altu ni-ai faptă.

[43]) Un peu plus tôt je sortis me promener à la lisière de la forêt; j'y trouvai ton fils qui était très pensif parce que tu l'avais sermonné, tu lui avait dit beaucoup de choses je ne sais pas pour quelle affaire dans laquelle tu me mêlas aussi. Et comme je te dis il était assis, Monsieur, à la lisière de la forêt, lorsque tout de suite sortirent quelques brigands albanais et le prirent comme esclave

vu que les unités de l'armée turque combattaient à plus d'une reprise les bandes albanaises.[44])

Retenons encore une innovation par laquelle le traducteur aroumain des *Fourberies* visait à les adapter à son milieu. Pour extirper de l'argent à Argante, Scapin lui dit que le frère supposé d'Hyacinthe se préparait à s'engager dans l'armée et qu'il lui fallait un cheval (II, 8).

Dans la traduction, Sota dit à Nicola que le beau-frère d'Octavian veut entrer dans les affaires et qu'à cette fin il lui faut de l'argent pour acheter de la marchandise.

Plus loin, Scapin demande encore 20 pistoles pour le harnais et les pistolets, tandis que Sota demande 5 lires pour le loyer du magasin. Scapin réclame d'autres 30 pistoles pour le cheval du valet, Sota réclame 15 lires pour payer le salaire du serviteur. Scapin ne lâche pas prise. Il demande encore de l'argent pour un mulet, qui dans la traduction devient cheval.

Les innovations que le traducteur s'est permis pour adapter le texte de l'original à un autre milieu, ne sont pas les seules. Il y en a qui sont là uniquement pour faire rire le public. Nous trouvons un exemple de ce genre d'innovation dans cette même scène VIII de l'acte II, où Nicola se trompe exprès dans l'addition. Pour lui 60 et 5 font 64 et ce n'est que parce qu'il veut diminuer la somme qu'il doit donner ne fût-ce que d'une seule lire. Sans doute, ce *lapsus* de Nicola le caractérise bien et ne manque pas d'augmenter l'effet comique.

Il y a cependant une innovation qui touche de près l'intrigue même de la pièce et son dénouement. Dans les *Fourberies*, Géronte a envoyé sa fille Hyacinthe à Tarente pour des raisons familiales: il voulait garder le secret de son second mariage (III, 7). Aussi se faisait-il appeler Pandolphe et c'est sous ce nom que Nérine le connaît (III, 8). C'était d'ailleurs pour cette raison que Nérine ne pouvait pas le trouver. Dans la traduction aroumaine, ces faits se présentent autrement. Mihali, qui joue le rôle de Géronte, ne s'était pas déguisé sous un autre nom et si Sia (alias Nérine) n'a pas pu le trouver, c'est parce qu'il n'habitait plus la même maison qu'auparavant.

Nous croyons pouvoir expliquer ces remaniements du texte original par le fait que les travestissements de Géronte y sont assez vagues et couverts d'un voile de mystère, partant difficiles à être saisi tout de suite par le spectateur. Le déménagement de Mihali, par contre, pour ne pas être trop convaincant, n'en est pas moins probable et immédiatement saisissable. Nous voyons donc là un effort de la part du traducteur à simplifier les choses et à les rendre plus intelligibles.

A part les innovations dont nous venons de parler, il y en a dans la traduction aroumaine des *Fourberies* bien d'autres. Cependant étant d'une nature moins importante, nous croyons qu'il serait oiseux d'insister davantage.

---

[44]) Remarquons également que les Egyptiens chez lesquels se trouve Zerbinette ont eux aussi subi une transformation en devenant dans la traduction des Négres (arachi) et Elvira est leur esclave (II, 6.) C'est Taşcu (alias Carle) qui annonce à Petre cette fâcheuse nouvelle: „Ştii că vruta ta easte sclavă la arachi. „(Sache que ton amie est esclave chez les Nègres).

Il nous reste maintenant à voir la langue que le traducteur aroumain a employée dans son *Sota*, car c'est par la langue et le style que la traduction aroumaine des *Fourberies* se distingue le plus de son original français. Mais avant de procéder à l'analyse de la langue, faisons une parenthèse d'ordre théorique.

La question qui se pose au traducteur d'une oeuvre théâtrale et, à plus forte raison, au traducteur d'une pièce de Molière, est précisément celle de la manière dont s'expriment les personnages. Là consiste, en effet, l'écueil le plus important que présente la traduction. Si celui qui se propose de traduire une pièce de théâtre essaie de rendre à la lettre le texte original, sa traduction sera exacte, mais elle n'en sera pas moins lourde, traînante et, en dernière analyse, ennuyeuse. L'esprit du modèle s'échappera par toutes le pores de l'épiderme où il se trouve enfermé. Si, au contraire, le traducteur s'écarte trop de la lettre, il risque de perdre en route l'esprit qui l'anime et, du même coup, sa traduction sera une oeuvre manquée.

Si cela est vrai, si la bonne traduction se place à mi-chemin entre les deux procédés dont nous parlons, voyons comment le traducteur aroumain des *Fourberies* de Molière s'est tiré des difficultés que lui présentait le texte original. Il nous faut cependant voir au préalable quelles ressources lui fournissait l'aroumain pour son entreprise.

Or, il est à noter que l'aroumain, malgré les diverses tentatives de l'élever au niveau d'une langue littéraire[45]), demeurait toujours un idiome parlé. Du moment qu'on ne l'étudiait pas à l'école[46]), il ne pouvait pas acquérir les attributs d'une langue littéraire. Il était donc une langue éminément populaire avec tout ce qui la caractérise: une façon directe et pittoresque de parler avec un fort usage d'images et de périphrase de toute sorte. Cette façon de parler était également propre aux gens sans instruction qu'aux gens instruits, vu que ceux-ci acquéraient leur instruction en des langues autres que l'aroumain: le grec, le roumain et d'autres. Dès lors, la langue des productions littéraires aroumaines, pour la plupart à caractère folklorique, était toujours cette langue non élaborée, demeurée à l'état folklorique. Voilà pourquoi le traducteur des *Fourberies*, n'ayant pas à sa disposition une autre langue et une autre manière de parler que la langue et la manière de parler populaires, a dû nécessairement trahir souvent la lettre de l'original pour adapter sa traduction à celles-là. Tout pauvre, cependant, qu'était l'aroumain en matière d'expression littéraire, il a su le manier avec une telle maîtrise qu'il en a extrait tout ce que le génie inventif du peuple y avait versé aux cours des siècles. En effet, son style reproduit admirablement le pittoresque du parler populaire et sa prédilection pour l'usage des proverbes. Pour donner une image de ce style, nous ne citerons que quelques exemples recueillis au hasard de la lecture.

Scapin (à part): — Peste! (II,5).

Sota (aparte): Ma ţi drac are. Ili azbură gaia[47]).

---

[45]) La preuve en sont les nombreuses oeuvres originales, poésies surtout, et traductions. Cf. T. Papahagi: op. cit.

[46]) Jamais l'aroumain n'était employé dans l'enseignement.

[47]) Mais que diable a-t il? Son choucas s'est envolé.

Sylvestre: Par la mort! par la tête! par le ventre! si je le trouve, je le veux échiner, dussé-je être roué tout vif. (II, 9).

Steriu: Năs! Ah va-li beau sănzile. S'hibă oaţe ili arupu caplu ca di gălină[48]).

Scapin: Une méchante destinée conduit quelquefois les personnes (II, 11).

Sota: Il împinse aţel cu un cicior[49]).

Géronte: Croit-il, le traître, que mille cinq cents livres se trouvent dans le bas d'un cheval (II, 11).

Mihali: Li si pare că prazli s'află tu cuprie?[50]).

Ces exemples, que l'on pourrait multiplier à souhait, montrent que le traducteur a su, grâce à un usage habile des ressources que lui fournissait l'aroumain, conserver dans une grande mesure sinon la finesse de l'original du moins l'esprit commique qui l'anime. Aussi, peut-on dire qu'il a, dans les conditions données, bien accompli sa tâche et qu'il nous a laissé une traduction assez réussie des *Fourberies de Scapin*, malgré les nombreuses interventions et modifications auxquelles il a procédé pour les adapter à la sensibilité et à la manière de penser de son public.

* * *

A la fin de notre analyse, remarquons en guise de conclusion que les trois versions aroumaines des pièces de Molière ont une triple importance.

1° Elles constituent une contribution directe à la diffusion du théâtre moliéresque à l'étranger.

2° Elles dénotent l'intérêt de la population aroumaine pour l'art dramatique.

3° Du moment qu'elles s'adressaient directement au public et qu'elles reproduisaient la langue de tous les jours, elles constituent des documents linguistiques d'une importance considérable, qui peuvent nous instruire sur l'état où se trouvait l'aroumain à la fin du XIXe et au début du XXe siècle.

Божидар Настев

МОЛИЕР КАЈ АРОМАНИТЕ

Резиме

Во предната статија авторот проучува три аромански преводи на Молиерови комедии: *Воображениот болен*, *Скржавецот* и *Измамите на Скапен*. Преводите на двете први комедии се дело на Коста Косму, аромански поет и професор во романскиот лицеј во Битола од крајот

[48]) Lui! lui! Ah je vais lui boire le sang. S'il est là je lui arrache la tête comme à une poule.

[49]) Celui avec une jambe l'y a poussé.

[50]) Il lui semble qu'on trouve de l'argent dans le tas de fumier.

на минатиот и почетокот на овој век. И двата преводи се објавени во посебна книга во Букурешт во 1902 година. Преводот на третата комедија е останат во ракопис пронајден, во 1930 година, меѓу остатоците на библиотеката на романскиот лицеј во Битола, во моментот кога последниот романски конзул во Битола го ликвидирал имотот на лицејот. Ракописот го пронашла Вита Тола од Битола. Истиот не е датиран и на него не е означено името на преведувачот. Авторот на статијата, меѓутоа, му го припишува на Никола Бацарија, познат аромански поет, и смета дека датира од првата деценија на овој век, но не пред 1902.

Задржувајќи се на првите две комедии, авторот на статијата, појдувајќи од предговорот што го напишал Коста Косму, укажува дека тие биле играни во село Гопеш во 1888 година од учениците на лицејот. Причините што го натерале Коста Косму да се зафати со превод на Молиеровите комедии биле, меѓу другото, во тоа што сакал да покаже, наспроти утврденото мислење ширено од грчката пропаганда, дека ароманскиот може да биде носител на одредена духовна култура. Што се однесува до самите преводи, авторот на статијата го констатира, врз основа на нивното споредување со оригиналите, следното:

Оригиналниот текст на *Вообразениот болен* и *Скржавецот* во преводот на Коста Косму е скратен до крајна мера, така што и двете овие комедии во ароманската верзија имаат само по еден чин. Личностите се редуцирани и добиваат локални имиња. Интригата е до таква степен изменета што малку останува од онаа на оригиналите. Од сето тоа авторот на статијата заклучува дека тука не се работи за преводи туку за адаптација на Молиеровите комедии во кои е тешко да се препознае оригиналниот текст.

Што се однесува до ароманскиот превод на *Измамите на Скапен* работите стојат поинаку. Вистина и тука имињата се локализирани, преведувачот и тука си дозволил интервенции во оригиналниот текст и извршил некои измени. Треба меѓутоа да се одбележи дека по однос на распределбата на чинови и сцени, како и на интригата, преведувачот го следи одблиску оригиналот. Измените што тој ги извршил се однесуваат до одделни детали кои не ја нарушуваат општата конструкција на комедијата, ниту пак го разбиваат одот на дејството. Затоа може да се рече дека преводот на *Измамите на Скапен* покажува оти неговиот автор успеал да навлезе во внатрешната структура на Молиеровата комедија и да ја предаде нејзината комика, доближувајќи ја до публиката на која ѝ беше наменета. Оттука следи заклучок дека овде имаме работа со прилично успел превод кој го сочувал, ако не словото, а тоа духот на оригиналот. Овој успех е дотолку поголем што станува збор за превод на една класична француска комедија на јазик чиишто изразни средства ни од далеку не можат да се споредат со оние што ги пружа францускиот јазик.

На крајот од својата статија авторот заклучува дека трите аромански преводи претставуваат директен придонес за дифузијата на Молиеровите комедии и дека се интересни извори за изучување состојбата на ароманскиот на крајот од минатиот и почетокот на овој век.

Actul I-iu.

Ștena I-a Octavian, Sterie

Octavian — Ți s'fac, ți s'adore, iu s'mi ducu? (cătră Sterie) Sterie [illegible] cu tată-nŭu [illegible] astăzi?

Sterie. — Ah! Ah! (adică da: a-a a-a)

Octavian — Ș'că va s'mi 'nsoară?

Sterie — Ah! Ah!

Octavian — Cu hilia D-lui Mihale!

Sterie — Ah! Ah!

Octavian — Și 'ști că [illegible] ți le [illegible]?

Sterie — Ah! Ah!

Octavian — Ș'că tată-nŭu [illegible] la [illegible]?

Sterie — Ah! Ah.

Octavian. — Ah! Ah! ([illegible]) [illegible] din gură! Și 'aștepți să ți le trag cu [illegible]?

Sterie — Și să ~~[illegible]~~? [illegible]....

Octavian — Învețați-mă ți s'fac tu [illegible]....

Sterie — Învețați-me s'ti 'nvaț.

Octavian. — Cu turnarea a tatălui-nŭu, [illegible] în casa noastră și [illegible] mine.

Sterie — S'pi 'mine [illegible] S'mi [illegible]:

Octavian — Dumnezeu [illegible]? Cum s'as [illegible]

Sterie — [illegible] s'ti [illegible] întregi.

Octavian. — [illegible]! [illegible] O Dumnezeu [illegible] s'fac [illegible]!

Scena V Nicola, Sote și Steria
(în fundul scenei)

Nicola (vorbind ~~se~~ singur) [illegible] ?
Sote (lui Sterghiu) [illegible]
singur.
Nicola (~~vorbind~~ se singur) [illegible]
Sote (lui Sterghiu) [illegible]
Nicola [illegible]) [illegible]
Sote (aparte) [illegible]
Nicola (~~[illegible]~~) [illegible] ?
Sote (aparte) [illegible]
Nicola ([illegible]) [illegible]
Sote (aparte) [illegible]
Nicola (singur) [illegible] ?
Sote (aparte) [illegible]
Nicola (~~singur~~) [illegible]
Sote (aparte) [illegible]
Nicola ([illegible]) [illegible]
Steria (lui Sote) [illegible]
Sote (lui Nicola) [illegible]
Nicola [illegible] Sote [illegible] ?
Sote Cum [illegible] ?
Nicola [illegible] (lui Steria) [illegible] ? [illegible] ?
Sote Cum [illegible] ?

Sceana I Steriu, Soto

15

Octavian. (Ţinând şi Petre) Ma preagalea.
Petre Nu, Octaviane voi sa mărturisească tora, arăuke ţi [illegible] fapte. Da afurisitule, ştiu ţi un fitea îmi spunea.
Ţa ti pare că nu va s'învârtam! Voi să spunăi. [illegible] acea ţi un fitea, că de nu te vatam.
Gota. Ah, Dl. n'ai ţinlă! Ţi îmi fete avi!
Petre Deschide gura şi spune!
Gota Ţi ţă fecim d. Dle? Eu nu-mi aduc aminte s'am faptă [illegible]
Petre Voind a lovi pe Gota) Nu ştii?
Gota Eh, ghine. Ma-i avi bugeria atuntea s'ţă spun: Eu cu soţii a mei, binum sampania ti Dl. avea dată un oaspe şi ca s'gaţăm că sampania s'vină fea ţinum, umă crăpătură tu bute şi vărsaimu puţână apă înăuntru.
Petre Va s'zică tine mi hiusi sampania. Şi eu încăcsai akâtu sorvitoarea cămi şi pim că nasa u bun.
Gota Da Dl. d-le liartămne altă oară nu fac.
Petre Îmi pare ghine că s'muşţai şi aistă. Ma nu ţi întreb ţi aistă. Altu tiva mica ma mare arău.
Gota Nu-i aistă Dl.?
Petre Nu easte altu tiva şi voi fără di asta s'îmi spunăi.
Gota Dl. nu-mi aduc aminte s'ţă ~~[illegible]~~ faptă altu tiva.
Petre Voind să lovească pe Gota) Nu vrei să spunăi?
Gota He!...
Octavian (Ţinând pe Petre) Ma preagalea!
Gota Da Dl. sântu trei săptămâni de cându îmi dideşi una

20

Tatâ-tu li-afla [illegible], îli [illegible] lişor aesti [illegible].
(Cătră Petre) Cât ti tatâ-tu, alasă-mă pi mine. [illegible]
carte di [illegible] tu mintea mea şi va s'[illegible] lişor,
pe tatâ-tu. Nâs easte puţin şi [illegible] ... — Şi [illegible]
[illegible] să ţă [illegible] aşi; Tine nu eşti [illegible], eşti [illegible]

Petre. Multu [illegible].

Sota. Multu [illegible] mea ...... [illegible] tatâl al Octaviu,
Niola. [illegible] cu nâs. Alui îli [illegible] Sota. Voi doi
fugiţi şi spuneţi li al Sterie s'vină sâ s'facă [illegible]

Scena VIII. Niola. Sota.

Sota. (Aparte) [illegible].

Niola. (Creşându-se singur) [illegible] fără
[illegible]. Ah! Ah! [illegible]. [illegible]

Sota. I-le bună [illegible].

Niola. Bună [illegible] Sota,

Sota. [illegible] cu lucurlu [illegible]!

Niola. [illegible] ascundu, nu mi [illegible]. [illegible] spun că aestă
easte una mare [illegible] pe caplu a meu.

Sota. [illegible] plină di arala, [illegible]
[illegible] toate [illegible].
[illegible] di la un [illegible] multu [illegible].

Niola. Care?

Sota. „Cându un tatâ easte [illegible] di [illegible], atumţea [illegible]
[illegible] toate aralele [illegible], li afla; [illegible]

Sterie Îţi pare ghine cum găiţi d-le ceste dusmanlu lui Nicola? ...
Sota Da, din Chifilă ...
Sterie (Da mâna lui Nicola şi ...) Dă-mi mâna. ...
gină ... s'vrei, cu ... pri caplu a meu, pri ... a mea
pri pânea a mea, că ... sordilui ... vatâm.
S'mi ... om, ma ... de ...
Sota Cu tute aste ştiu multu ghine, d-le, că aţeli ţi fac ahtări
lucruri ... pedepsite.
Sterie Nu voiu să ştiu de pedepse
Sota Nu's poate să s'apără multu ghine d-le, că ...
oaspeţi, ..., multă. Sota ... contra ...
Sterie Şi cu aesta ... (trage palo) Ah ... ma s'lu ţărnă cu
30 de ... Brace... ... va ... de
sânge. (Prefăcându-se că se apără) Cum ... -va
... tute
ca ... multe persoane) Ah! ...,
vrei s'mi ... la stânga?
Va s'ţă ... caplu. Va ... pe ... va
s'voi ... (Intorcându-se ... Sota şi Nicola)
pe tine ... ?
Sota Noi ... al Nicola
Sterie ... aţeli, ţi ... s'apăra
pe Nicola (ese)

ma tata-tu nu [illegible] s'te [illegible].

Mihali — Asteapta, Sota, va s'mergu s'[illegible] păraḑi di [illegible].

Sota — Agoñia ḑ-a ca ñi-u [illegible] s'nu treacă oara.

Mihali — Cât gione va cafta? 400 de liri?

Sota — Nu, 500.

Mihali — 500?!

Sota — Da!

Mihali — Ṣi drac cafta mai [illegible] [illegible]?

Sota — Ṣa gione [illegible] [illegible] ṣi [illegible].

Mihali — Nu putea s'[illegible] [illegible]?

Sota — Putea ma, ma agoñia.

Mihali — Ah! blastemată [illegible]!

Sota — (Aparte) Va-li fuge mintea di [illegible].

Mihali — Am cu mine suma [illegible] [illegible] s'[illegible] [illegible] dic
a meu. Na! (Intindi o punga ṣi nu o da)

Sota — Dă-ñi

Mihali — Să le spuñi a acestor [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Sota — Va la gâc

Mihali — S'la [illegible] ca [illegible] [illegible]

Sota — Asta o [illegible] o [illegible]

Mihali — S'că tuta [illegible] va l'am [illegible]

Sota — Asta o [illegible] ṣ'[illegible]

Mihali — (Punând repede punga în [illegible]) Du-te [illegible]
ṣi [illegible] pe [illegible] a meu (Vrea să cară)

Sota — (Alergând după dânsul) [illegible] [illegible] [illegible].

[illegible] apruni [illegible] Mihali. [illegible]

– [illegible] cumnajusa [illegible]

– [illegible] Mihali [illegible]

[illegible] bătuti. – [illegible] Mihali?

– [illegible] Mihali nu easte un [illegible] ca tine. – Cum pinai frică

cându [illegible]? – [illegible]

– [illegible] al Mihali? – [illegible] aşteaptă s-ţi [illegible]

[illegible] mai multe lovituri [illegible]

strigând ca şi cum ar fi primit lovituri [illegible] Oh! oh! oh!

[illegible] Oh! oh! oh! – [illegible] al Mihali

di [illegible]

Mihali (scoate apă) Ah! Dota nu pot nunri!

Dota. Ah! [illegible] frâmse [illegible] di [illegible].

Mihali: Cum! [illegible] şi [illegible].

Dota. [illegible] şi [illegible].

Mihail [illegible]? nu [illegible] (Se [illegible])

Sota. Nu te [illegible] cu [illegible] de [illegible] era

multe lungi.

Mihali [illegible] de [illegible], ca s-ne nu [illegible]

aguiungă [illegible]?

Sota – (Făcând să intre pe Mihali [illegible]) Ah! [illegible]

la [illegible] şi alte dus-man – [illegible]

[illegible] pe [illegible] Mihali [illegible]

[illegible] pe Mihali

[illegible]

[illegible]

Lia — Di unã stãmãnã vinnu anoste și nu putem sã aflãm [illegible]
Ne dusim ala in sidoai ma ninte și intribãm di tine
ma oarum nu știa. În vealta mai calea și hilița s'mãrtã
di 3 zile cu unu ficior și s'cheamã Octavian hillu
a unui aout le [illegible] Nicola.

Mihali — Al' Dzale!

Nicola — Cum [illegible]

Mihali — Dusnã agoniala naia

Lia — Vinit cu mine [illegible]

Sterin — (Cãtrã publicu) Vrei s'vã ~~[illegible]~~ spun unã cindie? — Ai! nu mea-gãitii s'vã spun unã cindie? Ma le s'ã spun vițut
[illegible] singuri

Scena IV Sota, Stern.

Sota — Ți cama fac caminli avostri Sterine?

Sterin — Am doauã nale s'tã spun: Unã cã lucrul cu Octavian
să îndreaptã. Nveasta lui s'aflã cã easte hilița al
Mihali: și deapoia cã doli ausi ti avinã s'te aflã și s'te ~~[illegible]~~ deapoia da

Sota — Ța și pare cã nim fricã di ahtari caminți!
căti parazi fac doi ausi?

Sterin — Mutrea ghine ca doli ti [illegible] s'nu s'facã unã cu aușli
și s'li alasã în baltã

Sota — Va lã ~~fac~~ aflu cearea a s'amindoilor

Sterin — Fuzi, ca-li doli aus [illegible]

Nicola Eu ti liertu; du-ti și mori cumu agiumți.
Sota (Lui Mihali) Aṭo, D-le, ṭi fecui un ma mare arău cu aguḑirle aṭeale, ṭi-mi frâmșii bastunlu.
Nicola Nu sbura ma multu, ṭi liertu.
Sota Mare glarime fecui cându ṭi aguḑeam.
Mihali: Ș'le alăsăm aeste.
Sota Îmi pare multu arău ṭi aguḑii ṭi ṭi fecui.
Mihali Pri caplu a tău aloaile aiste. ——
Sota Mintea-mi caste la aguḑile.
Mihali Tate ṭi-ḑisii le liertu toate.
Sota Ah! D-le di cându mi liertași, escu ma ghine.
Mihali Te liertu ma s'mori; ma s'nu mi ti liertu.
Sota Cum, D-le?
Mihali Ma s'ascapi di moarte, îmi ljeau sborlu înapoi.
Sota Na ciura meacatu dorlu, va s'mor.
Nicola D-a Mihali, ti chefea aestă ljersește-l să-l ~~[illegible]~~
ici moare, ici nu moare
Mihali: dai s'hiba ti liertu.
Nicola Tu aestă chefe ñi spriingăm ~~[illegible]~~.
Sota Și pri mine pânăi s'mor, lagă-ṭă pe sofră.
Toți undeasi pe cap peoteṭle și-ṭe închina odată
(cortina cade)

Fine commedia Scapin (Sota)

Георги Сталев

СИЛАБИЧКО-ТОНСКАТА ВЕРСИФИКАЦИЈА ВО МАКЕДОНСКАТА УМЕТНИЧКА ПОЕЗИЈА

— Поглавје од предложената дисертација „Македонскиот верс" —

Трудови од бласта на версификацијата на македонската уметничка поезија постојат поразувачки малку: во списанието „Литературен збор" бр. 2 за 1956 година, поетот Лазо Каровски го печати својот осврт на таа тема: „Версификацијата на македонската уметничка поезија". Неговиот релативно краток, и повеќе информативен, труд нè води по трагите на силабичко-тонската версификација со цел не да ни се прикаже постоењето на стопите, туку е на показ повеќе стремежот за објаснување на некои теориски поими со примери од нашата поезија Откако регистрира по 1—2 примери за хореј, јамб, дактил и амфибрах — авторот преминува на „комбинациите" што се создаваат со здружувањето на некои стапки. Потоа се споменува што се тоа *ритмички детерминанти* и некои прашања за *чистотата* на стопите во врска со бројот на акцентите. Поставено е прашањето за цезурата и опчекорувањето, клаузулата, римата, строфата; се преоѓа со 1 пример на тонскиот стих, на слободниот стих, за да се заврши со искршениот стих и со прашањето — дали поодделна ритмичка комбинација или ритмичка структура одговара само на содржина со определен карактер, — и со право одговара дека разни расположби, спротивни по содржина, (бол, тага, наспрема радост, веселба) можат да бидат искажани преку една и иста ритмичка структура, и обратно: една расположба може да се транспонира низ речиси сите ритмички шеми. Овој осврт го оценуваме како прилог во кој примерите од македонската уметничка поезија повеќе служат како илустрација на општо-теорискиот материјал, а не како посебно интересирање за постоењето на силабикчо-тонската версификација во таа поезија, иако паѓаат тврдења дека „мајстор на јамбот" е Кочо Рацин, и слично.

Многу порано, уште во 1939 година, Тодор Павлов ја напиша студијата „Поезијата на Венко Марковски", објавена во Софија. Во вториот и третиот дел на освртот *„Од „Алшана" до „Жетварите"* — — тој ја разгледува метриката на стихот, укажувајќи подробно на присуството на стопите, правејќи некои споредби, укажувајќи и на единството на ритамот и содржината.

Третиот осврт на такво едно прашање е од проф. Христо Зографов: „Некои ритмички особености на песните од Константин Миладинов" — во „Литературен збор" бр. 3, за 1961 година. Овој осврт има за цел да нè убеди дека стихот на К. Миладинов е исклучиво *силабички*, што ќе биде забележано уште во самиот почеток: „Сите песни на К. Миладинов имаат силабичен стих" — и од тој аспект се анализира ритамот на Константиновата поезија. Немаме причини да ги оспоруваме тие тврдења, освен да забележиме дека ред песни, напишани по 1858 година, (оние што редовно се римувани) подлежат донекаде на законот на силабичкотонската версификација. Авторот потцртува дека „Во некои песни на К. Миладинов среќаваме и доследно спроведена ритмичка стапка, но само ако некои зборови во нив ги читаме со акцент на вториот слог од крајот". Поставувајќи го тој услов, со тоа се исклучува Константиновиот стих од ваквата ритмика. Меѓутоа, посебното вакво акцентирање не се поставува како услов, туку тоа е напати факт. Христо Зографов го заклучува својот осврт со оваа констатација: „Во еден напис, печатен во „Литературен збор", Лазо Каровски даде примери за употребата на хореј (трохеј), јамб, дактил и амфибрахи од современи наши поети, но скоро сите примери се *мали извадоци* од песни, бидејќи ретко се среќаваат и во денешната наша поезија песни исцело издржани во еден определен размер, ретко се среќаваат песни напишани од почетокот до крајот во една иста ритмичка стапка или во една постојана комбинација од две стапки (на пр. од дактил со хореј). . ."

И тоа е речиси сè што е напишано на таа тема. Нашата, пак, цел ќе биде да го разгледаме поцелосно тоа прашање, и да укажеме на квантитетот на застапеноста на силабичко-тонската версификација во македонската уметничка поезија, со проблемите што се наметнуваат поради специфичностите на нашиот јазик и поради недоволно јасните претстави за некои поими. Се разбира дека на стихот нема да се гледа само од лингвистичка страна, ами на поширока основа ќе се разгледаат сите компоненти што го сочинуваат класичниот стих кај нас. Кога споменуваме — класичен стих, сметам дека јасно ја определуваме структурата на врзаниот стих.

Хореј-трохеј

Без особен приговор се согласуваме со констатацијата на Лазо Каровски дека „трохејот е една од најраспрстранетите стапки кај нас". Го имаме и двостопен:

Как си била (—V) (—V)
златокрила, (—V) (—V)
крило павни, (—V) (—V)
ветар мавни. . .(—V) (—V)

(Миладинов: „На чужина")

Целата горна песна, во основата, е испеана во двостапен трохеј. Го одбравме токму стихот со акцент на вториот слог одназад во зборот „Златокрила". — за да го потенцираме и фактот за римувањето во оваа песна, кое нè принудува да земеме дури и категорички став. Ваков трохеј, но со посовремен македонски јазик, среќаваме и кај Ванко Марковски:

Век се ежи, (—V) (—V)
грев ли тежи (—V) (—V)
над земја. (—VV)
Камен пука, (—V) (—V)
змија клука (—V) (—V)
по лице. (—VV)
Јаде, суши (—V) (—V)
крв — студ души (— —) (—V)
сред лето... (—VV)

По секои два кратки стиха во трохеј следува еден дактил со кој се завршува строфата од три стиха. Во третата строфа II стих има еден спондеј кој всушност има трохејска носивост. Инаку, целата таа песна („Народниот работник") е испеана во ваков ритам, во сите нејзини 20 строфи!

Трохејот ќе го најдеме и тристопен, иако поретко:

Иде нова пролет, (—V) (—V) (—V)
како љубов лепа, „
како моме кога „
(со смеа те гушка) Последниот стих е амфибрах!

(Конески: од „Мостот")

Или во истата песна:

Ечи млада песна, (—V) (—V) (—V)
крилна птица лета, „
молчи врба ресна „
мине бран по бран, (—V) (—V) (—)
секи носи милно (—V) (—V) (—V)
вишно небо свилно... „
итн.

Четиристопен хореј се среќава многу често. Всушност, тој е и најзастапен во нашата уметнчика поезија што подлежи на силабичко-тонскиот принцип. Го наоѓаме зачудувачки чист уште кај К. Миладинов:

Зашчо, зашчо ја да љубам,
зашчо себе си да губам:
Окул — нокул јарка младост
од љубовта бара сладост.

Можеме ли поинаку да си го замислиме акцентот во зборот *љубов*, кога К. Миладинов постојано го слушал исклучиво вака? Целата песна „Думание" е испеана во овој ритам, кој -пак- почесто го чувствуваме и кај Коле Неделковски:

Блиска рода нигде немам,
ни при живи дел да земам:
немам либе. . . Гори младост. . .
Дни се нижат в страшна гладост.

(„Скитник")

Многу интересен комбиниран трохеј употребил Гане Тодоровски:

Кога денот над град смршти	(—V) (—V) (—V) (—V)
темни веѓи,	(—V) (—V)
а врз сводот ќе се родат	(—V) (—V) (—V) (—V)
сјајни пеги-	(—V) (—V)

Сам се скитам како сенка
в ноќта глува,
сам со споменот за тебе
в срце чуван. . .

(„Место цвеќе").

итн. — во седум строфи. Како што се гледа, катрените се составени од 2 четиристопни и 2 двостопни трохејски стихови.

Еве ги петостопните трохеи кај Венко Марковски:

Беснеј,	ветре,	рано	срце	кини,
гори,	Вардар,	земјо	моја	плачи,
пукни,	оков,	молкни	гроб ти	зинат,
слушај,	збори	Коле	в соба	мрачна. . .

(„Коле Неделсковски")

Ваков стих е застапен и во неговата песна без наслов:

„Китки цветат, китки китки радост ронат. . .".

како и кај Србо Ивановски:

Мојта	мајка	добра	мајка	била,
дала	се за	синот	сакан	свој,
но во	една	есен	свила	крила,
умре —	ла без	„Збогуми	сине	мој". . .

(Мојта мајка")

Вториот стих од примерот на Србо Ивановски е трохејски, со каталектички завршеток, додека во исто таквиот IV стих се наоѓа еден пеон I:

Умрела без. . . (—VVV).

Шестостопен хореј еве пак кај В. Марковски:

Лична земјо моја, лулко моја света
тебе еден крвав варвар ли те газел
в тешки пранги ковал и со безум мразел,
безум полн со стрвост и со јарост бујна. . .

(„Татковина")

Постојат и седумстопни,па и осумстопни трохејски стихови (на пр. „Заветот на Караорман" од В. Марковски — осумстопен), меѓутоа тие овде-онде го менуваат својот ритам поради должината. При тоа се уочуваат јасно детерминантите што се секако редовна појава со оглед на тоа дека не со задоволство поетот го користи секогаш чисто школскиот пример за хореј. Детерминантите можат да бидат различни:

В првни зори први бразди,
летна птица, разли ѕвон. . .

(Ср. Ивановски, 15 песна од „Желби и меѓи")

т. е. забележуваме дека клаузулите во двата стиха се разликуваат. Првиот е со таканаречен *женски* завршеток, а вториот — со реска, отсечна, кратка клаузула (машки завршеток).

Небото е уште така светло,
месецот врз снегот згрчил лик.
Склопив очи. . . В чуден спомен сетив
дел од мојте сведни детски дни.

(Г. Тодоровски: „Зимска прикаска")

Веднаш паѓа в очи почетокот на двата први стиха што се разликуваат од почетокот на последните два. Се работи и овде за типичен трохеј, но со таканареченото „измамено очекување" на иктусите во некои стапки: тие се паметнува двапати во еден ист збор. Очекуваме да читаме:

НЕботО е уште така светло,
мЕсецОт врз снегот згрчил лик. . .

Но шематски сме добиле такви трохеи од каде што се гледа дека во петостопниот трохејски стих не мора да имаме пет акценти, па според тоа и читаме правилно пак трохеи:

Небото е уш-те та-ка свет-ло,
(—VVV) (—V) (—V) (—V)
Месецот врз сне-гот згрчил лик. . .
(—VVV) (—V) (—V) (—O)

т. е. со акаталектички завршеток во првиот стих, и каталектички во вториот. Во нашиот горен пример се работеше за замената на двата хореи со два пириха, со тоа што се доби пеонизација.

Детерминантата може да се огледа и во промената на местото на паузата. Во петтостопниот трохејски стих најчесто таа паѓа зад IV слог:

Мојата мајка// добра мајка била. . .
или: Беснеј, ветре// рано, срце кини. . .

Но, понекогаш паузата знае да го смени своето место:

Стивна сегде шумот// Градот молкна.
. . . .
Пак е така чудно// толку чудно. . .

(Г. Тодоровски: „Зимска прикаска")

и ете ја зад шестиот слог!

Јамб:

Како што веќе напоменавме, во однос на акцентираниот слог *јамбот* е спротивен на хорејот. Тој лесно се употребува во поезиите чии јазици знаат за подвижни акценти. Во руската поезија тоа е речиси најомилената стапка. Во четиристопен јамб е испеан целиот роман „Евгениј Онегин":

Мечта́м и го́дам нет возвра́та, (V—) (V—) (V—) (V—) (VO)
не обновлю души моей, (V—) (V—) (V—) (V—)
Я ва́с любил любо́вью бра́та, (V—) (V—) (V—) (V—) (VO)
и мо́жет быть ещё нежне́й. (V—) (V—) (V—) (V—)

Словенечкиот, исто така и бугарскиот јазик, даваат широки можности за градење сосема чисти јамбови стапки, со оглед на тоа што подвижниот акцент може да се најде и на вториот слог на зборот: *мечти*, *сърце*, *един* итн. Кај нас е потешко да се добие школски пример за јамб без употребата на ауфтакт. Но такви, иако се поретки, ги среќаваме, како на пример во овој преведен стих:

Одва́ј да мо́же на́јбрз о́рел. . . (каталектички завршеток)
(Бајрон: „Прошталнa песна")

или кај Гане Тодоровски:

Буке́т од пе́сни но́сам ја́с. . .
(„Место цвеќе")

При градењето на јамбот нашите поети најмногу се служат со предударот и доколку по тоа сакаат да го дочуваат школскиот пример за јамб — ќе добиеме тежок стих, тромав ритам, со кој се одликуваат овие јамбови:

На борба машко племе,
За радост светнал ден. . .

Полесен, пожив, поеластичен и читлив текст добиваме со пеонизација на еден јамб и еден пирих:

А може животот и нему·
најобичен му зготвил дел. . :
(Од „Евгениј Онегин")

Во првиот стих започнуваме со предудар и ја добиваме шемата: (V—) (V—VV) (V—) (VO), со каталектички завршеток, а во вториот стих започнуваме со пеонот: (V—VV) (V—))(V—) со акаталектички завршеток, т. е. со полна завршена стапка.

Ауфтактите не се изолирани од стихот. Тие се негов составен дел и затоа не би можеле никако да се согласиме со тврдењето какво што е потцртаниот цитат земен од Л. Каровски: „Они (нашите поети, заб. Г. С.) создале јамбичен стих на тој начин што туриле по еден ауфракт (!) пред хорејскиот стих. *Никој не може да го осиори шрохејскиош ришам на шаквише сшихови*". (потцртал Г. С.). А всушност место за такво убедување воопшто нема и покрај постоењето на некои други такви тврдења[1]). Кај Томашевски, на пример, дадени се следниве стихови со посебни објаснувања:

„Кáторый завсегда́ журчит"...
но и: „Не Пинд ли под нога́ми зрю"...
„И Пéрси в жа́ждущих степях"...[2])

— и никаде не се тврди дека има некоја слухова разлика меѓу горните три примери. А по што се одликуваат освен по визуелниот правопис?

Но прашања околу јамбот има навистина повеќе, многу повеќе од колку за трохеите. Во руската поезија го среќаваме дури и едностопниот јамб:

Весна́
идёш
она́
йоёш,
журчи́ш,
жужжи́ш,
кружи́ш,
влечёш...

Би можеле да забележиме дека се тоа разбиени стихови од по две јамбови стапки. Точно, нив можеме така да ги соединиме, на што, меѓутоа, ќе ни се спротиви продолжетокот на стихотворбата со чудесните рими што во исто време секоја за себе претставува стих!

Во нашата поезија ваквиот краток стих не е познат, иако е возможна неговата конструкција. Се разбира, многу нешто ќе му недостига на таквиот јамб, како од содржинска гледна точка, така и од баналноста на римиве:

[1]) Д-р Др. Живковић: „Ритам и песнички доживљај", Сарајево, 1962, стр. 12

[2]) Б. В. Томашевский: „Стилистика и стихосложение" Ленинград, 1959 стр. 356.

За нас
тој час
е сé:
нé збра.
—За век?
—И да,
и не. . .

(Г. Сталев: „Ноктурно", необјавено)

Значи, и покрај тврдењето дека е многу тешко да се градат јамбови стихови со наши јазични услови, — тој сепак постои и го извојува своевремено своето право во таа наша поезија:

На овој тажен век (V—) (V—) (V—)
сал еден видов кот: „
од бубаќ по е мек, „
се вика — патриот. . . (V—) (VV) (V—)

(В. Марковски: „Патриот")

Во последниот стих, како што се гледа, претпоследната стапка е пирих, а последната јамб. Нив ги соединуваме во една — и го добиваме таканаречениот пеон IV. Ваков тростопен јамб има почесто кај В. Марковски:

Над глава ѕвезди- рој,
крај нозе ц'фнал мај,
о, крепни сине мој,
те чека ропски крај. . .

(„Лулкина песна")

И во двата горни случаи постои една лесна пауза во средината на стиховите, што ја разделува, сече втората стопа. Поткрепа на своето тврдење дека се тоа всушност хорејски стапки, поместени со една анакруза за слог поназад, Д. Живковиќ наоѓа токму во тоа сечење на стопата со пауза. Тој тврди дека нормално е паузата да ги одделува стопите. Меѓутоа, изгледа се заборава дека и грчкиот класичен стих знае за разликата меѓу паузата што ги сече стопите и паузата што ги одделува стопите една од друга. Првата старите Грци ја наречувале *цезура*, а втората — *диереза*. Подоцна, обата назива почнале да се мешаат и да се употребуваат во значењето — *йауза*. Примерот што Д. Живковиќ го зема за потврдување на своето мислење дека јамбот всушност бил вештачка творевина, — воопшто не одговара на својата намена. Еве го тој пример со стихови од поезијата на Тин Ујевиќ:

Јер знадем себе и слаба и јака,
јер слутим себе, у свјетлу и сјени,
и јао мени, дакле — благо мени. . .

И еве ја шемата што ни е дадена со примерот:

(V—V) (—V) // (V—V) (V—V)
(V—V) (—V) // (V—V) (V—V)
(V—V) (—V) // (—V) (—V) (—V)

Па се тврди дека „ваквиот распоред на акцентите е постигнат на тој начин што еден петостопен трохејски стих, — всушност *десетсложен* стих со парни акцентски целини — е поместен со помошта на едносложна анакруза за еден слог вдесно, така што сите нагласени непарни слогови стануваат парни".

Очигледно трохејските стапки во првите два стиха не постојат. И шемата на Д. Живковиќ јасно покажува постоење на амфибрах и трохеј во првиот дел на тие два стиха, т. е. до појавата на паузата, и на два амфибраха по паузата. Па дури и да го одбиеме ауфтактот (со каква логика!) трохеите ќе се појават само во првиот дел, до паузата, додека амфибрахите остануваат пак зад паузата! Јасно е дека се работи за чисти амфибрахи, зашто во првите два стиха не се работи ни за јамбови, ни за трохеи, ами токму за — амфибрах. Ќе го поткрепиме тоа наше категорично тврдење и со пример, ползувајќи ја *метризиранаша пауза* наречена *лејма*, која е наполно во составот на една стапка:

Ја знадем (V) себе и слаба и јака,
јер слутим (V) себе, у свјетлу и сјени. . .

за да се заврши со третиот стих онака како и што е шемата кај Д. Живковиќ, каде што единствено доаѓа предвид тврдењето за трохејските стапки кога би го исфрлиле ауфтактот.

Лејмата е, значи, метризирана пауза *што се брои како неакцентиран слог*[3]). Во првите два стиха самата залетеност на ритамот нѐ тера да ја вклучиме автоматски и таа лејма како неакцентиран слог. Еве и друг пример што го потврдува тоа, овојпат преку анапести од бугарската поезија:

В геогра́фската ка́рта се виж,
колко смъртни преме́ждия ми́на
ти, която в гръдта́ ми гори́ш
и се ка́зваш (V) мо́я роди́на.
(Хр. Радевски: „История")

Слухот ,како што се чувствува, веднаш ја пополнува таа празнина во последниот стих. Впрочем, со истата логика можеме да го негираме и амфибрахот кој често се добива со анакрустичен слог, што би значело дека неговата основа е — дактилска!!

---

[3]) Терминот ЛЕЈМА го користат Г. Шенгели и М. Јанакиев, последниот во својата дисертација „Б'лгарско стихознание", од каде што се земени и стиховите на Радевски.

Над стра́шною бе́здной доро́га бежи́т,
меж жизнью и смртию мчи́тся. . .

(Жуковский: „Горная дорога”)

Забележувајќи ја неоснованоста на ваквите докажувања, го оставаме тоа прашање како сосема јасно. Главно е дека јамбот постои кај нас и него најмногу го гледаме кај В. Марковски. Покрај веќе забележаните неколку примери, еве уште неколку такви стихови од песната „Печалба”:

И ден по ден се краде,
ќе сврши мојот век. . . ,

потоа во „Посветата”, во целата драма „Гоце”, — која всушност, колку да беше афирмација на јамбот во македонската уметничка поезија, толку се појави и со сета банализирана тврдост на стихот, компромитирајќи ја употребата на еднослoжиите рими од типот *час*, *нас*, *глас*, *јас* и сл.

Јамб употребува во неколку свои песни и Волче Наумчевски, кој е особено доследен во стихотворбата „Песна”, од која цитираме неколку стихови.

Над родни низи глас се турал,
се сушел гроздов ластар млад,
за други растел плодот убав,
се турал над нас страшен глад. . .

Тука го споменуваме и Србо Ивановски со неговите каталектички шестостопни јамбови стихови од првиот дел на песната „На Л.”:

Од полно грстје бисер ориз сеам,
ме следи поглед врел и елек винен.
Јас ориз сеам, таа песна пее,
низ гласот нејзин, чувствам, трепет мине.

Ќе дојде есен. Оризот ќе класа.
На жетва јас и тоа моме ќе сме.
И снопот најзрел што ќе падне стасан —
ќе биде нашта љубов таа есен.

Стиховите се типично анакрустични, со пауза што најчесто ја сече третата стапка, но и го менува понекогаш своето место, како во II стих од првата строфа: „Ме следи поглед врел // и елек винен”, — кога се наоѓа зад третата стапка (што е доказ дека и јамбовите стихови можат да имаат пауза меѓу две стапки!), или како во II стих од втората строфа: „На жетва јас // и тоа моме ќе сме”, т. е. по втората стапка. Приговор за овој пример може да има, но слухот ја бара таа пауза токму на тоа место:

Во јамб е испеана и XII песна од поемата „Желби и меѓи" од истиот поет:

Се тегли нoќта како сон,
а сон од Климе бега.
До стогот буден стои он
и мракот црн го стега...

Но, посериозни обиди за градење јабмови стихови прави поетот Гане Тодоровски, како во свои песни, така и во преведена поезија:

На гробот нејзин место цвеќе
букет од песни посам јас.
Да берам в поле цвеќа нејќев,
жал в срце збрав низ тажен глас...

Уочливо е дека во овие стихови нема тромост, нема отпорна тврдост. Тоа, секако, произлегува од односот на зборовите во стихот, од нивното лесно сместување во шемата на јамбот, од нивната леснота и ненаметливост. Не мало влијание за тоа има и стихот со двосложниот збор што е акцентиран на вториот слог одназад. Тој секако ја разбива визуелната монотоност на едносложниот ауфтактов збор. И уште нешто: во последниот стих среќаваме наместо неакцентиран анакрустучен елемент — еден акцентиран збор што ја прави првата стапка спондејска:

Жал в срце збрав низ тажен глас...

или шематски изразено:

(— —) (V—) (V—) (V—)

Како што ќе видиме и подоцна — не се работи за нарушување на јамбот, туку за појава на два акценти, од кои првиот при читањето, при изговарањето, ќе биде полесен, бегол. „Отмечу сразу и другое явление, которое обнаруживается уже в первой оде Ломоносова. В оде есть такой стих:

Взять купно свет и дух татарам...
(„Ода на взятие Хотина, 1739")

Этот стих тоже ямб, а ударение встретилось на слабом месте". — вели Томашевски во својата книга „Стилистика и стихосложение" (стр. 357).

Малку потврд е јамбот на Г. Тодоровски во песната „По патот на мојот народ":

Сум дошол јас на овој свет
пред точно цели дваjсет лета;
бил денот сончев, мајски цвет
ми кител нежно образ светол...

а таа тврдост како да произлегува од употребата на експлозивните консонанти во нивната звучна и безвучна акустика.

Гане Тодоровски прави преводи во јамб (на пример: „Здравица", „Memento mori", „Кај" и „Сонетниот венец" од Прешерн, како и многу други песни).

Чист јамб имаме и кај Славко Јаневски. Тој е исклучиво анакрустичен во песната „Проклетиот коњик", без машки клаузули, малку тврд, но неверојатно е запазено единството на ритамот и содржината, така што добиваме една сугестивна целина во секој поглед:

По студен камен тропот тропа,
јас зол сум коњик гостин земен,
на беспат сегде патје копам
и сенка сум на светот темен...

За разбивање на монотонијата на нашиот јамб (го употребуваме терминот „наш јамб" поради специфичноста што ја наметнува говорниот акцент) во ред мои препеви од странската поезија сум се послужил со употребата на пирих, кој сврзан со претходната или со следната јамбова стапка дава еден од пеоните. Го илустрирам тоа со првиот стих од препевот на „Сердарот".

„Пискотници се слушаат од Галичник во Река..."

или шематски прикажано:

(V—VV) (V—VV) (V—VV) (V—) (V0)

Но ако се скандира горниот стих, ќе се види јасно дека јамбот го бара својот говорен акцент и врз вториот слог на пирихот. Тоа ќе рече, дека акценти ќе добијат на своите нелогични места и зборовите: пискóтници́, се слу́шаа́т, од Га́лични́к... Нормалниот изговор, се разбира, ќе ги одбегне сите случаи на „измамените очекувања". Така пирихот се јавува по секоја јамбова стапка, и соединувајќи го со претходната стапка, всушност добиваме неколку пеони II, како што ни покажува и горната шема. Строфата понатаму продолжува:

„Што тешка несреќа ги збра
и мажите, и жените, та гласи тажна ека
и навева сал коб и зла?..."

Пирихот е присутен во сите горни стихови и редовно гради по некој пеон:

(Што теш)-(ка нес)-(ре-ќа) (ги збра)
(и ма)-(жи-те) (и же)-(ни-те) (та гла)-(си таж)-(на е)-(ка...)
(и на)-(ве-ва) (сал коб) (и зла)

Факт е дека јамбови се прават и кога стихот започнува со четирисложен збор, како во првиот стих на преводов, како и во сиве овие случаи:

„— Земјоделци, служители на Деметра, баш така
шепотеа за гласот зол. . .”

или:

„Вдовиците и бедните, ги гледаш, солзи леат. . .”

или:

„Четворица натажени Арнаути без капи. . .”

Така е работен и мојот превод на Пушкиновиот роман „Евгениј Онегин”, и обидите врз „Чајлд Харолд” од Бајрон, и деловите од Дантевиот „Пекол”.

Дактил:

Лазо Каровски во својот веќе неколкупати споменуван осврт, нагласува дека дактилот, поради местото на акцентот во нашиот јазик, е најчеста ритмичка стапка во нашата уметничка поезија. „Но, сепак, — се вели во тој труд, — ритам составен само од дактилски стапки многу ретко има. Морам да признам дека при барањето на стихови составени само од дактил најповеќе ги прелистував странциите на нашите поети”. Во сето тоа има некаква точност, но само — половична. Заправо, се работи за едно мало недоразбирање околу завршната стапка во стихот, за кое ќе стане збор подоцна, во врска со „комбинациите” на дактилот со други стапки.

Во поезијата на Славко Јаневски од поранешниот период доминира дактилот, од оној „најчистиот”, до севозможните „комбинации”. Затоа не ќе е чудно што него и најмногу ќе го цитираме. Еве го беспрекорниот пример за дактил во поезијата на овој поет:

Наслушнав, слава на горниот,	(—VV) (—VV) (—VV)
луѓе и вие сте станале,	(—VV) (—VV) (—VV)
на нозе пак сте застанале. . .	(—VV) (—VV) (—VV)

(„Еден заборавен печалбар тагува за својот вилает”)

Во истата песна превладува, меѓутоа, дактил од типот на примерот што го дава Л. Каровски во својот осврт: стихови во кои не е запазен принципот на изосилабизмот:

Љубени селани,	—2 дактилски стопи—
Дебрани,	—1 дактилска стопа—
Класје — од безмеѓа црница никнати,	—4 дактил. стопи—
искри — од дедовско огниште бликнати,	—4 даткил. стопи—
јаблани,	—1 дактил. стопа—
еве, ви пишувам, стиснат зад неколку јабани.	—5 дактил. стопи—

итн. — во некои осумдесет стиха од песната. Такви стихови кај С. Јаневски има многу. Достатно ќе биде да одбележиме уште само неколку од нив:

Дафино, вино непиено,
срце во срце сокриено...

(по три дактилски стапки)

Берачка-девојка кришум го гледала, —4 дактил. стопи—
скриена тага му знаела, —3 дактил. стопи—
желби на разбојот в нитките редела —4 дактил. стопи—
даровна кошула ткаела... —3 дактил. стопи—
(Од „Балада за четирите срца")

Најчест дактилски стих е сепак оној што завршува со една трохејска стапка, стих, кого Каровски го уврстува во комбинациите. Ќе укажеме веднаш на фактот дека тоа не е никаква комбинација, туку се работи за каталектички дактилски стих, за стапка во која зборот претставува ритмичка незавршеност:

(Кучешки) (завивал) (ветерот) (здивен)
(в гората) (некаде) (таговна) (песна)
(образ на)-(мрштило) (небото) (сино)
(образ на)-(мрштила) (жолтата) (есен)

Примерот е земен од песната „Балада за непознатиот другар" од Гане Тодоровски. Еве таков стих пак кај С. Јаневски:

Погледот крвав под црните веѓи
мајчина колевка пцуел,
гаснеле луѓе на камени меѓи,
тутунот гради им труел...
(„Вистина за македонскиот селанец")

— со таа разлика што II и IV стих содржат по три стопи. Адекватен ритам на стиховите од „Баладата за непознатиот другар" среќаваме во некои стихови кај Венко Марковски:

Сновајте, сновајте, сновалки мои,
ленено-белено, ткај се ти, платно,
сновајте, сновајте, сновалки мои,
ранина ранило в моето злато...
(„Сновалките")

Се работи за истиот дактилски стих, со истото место на паузата зад VI слог.

Еве пример за тростопен таков дактил и кај Србо Ивановски, во неговиот познат „оризов пејсаж":

Стогово, малечко село,
гнездо сред полето свито.
Над него облаче бело,
околу — ориз и жито. . .

(Од „Желби и меѓи", песна I)

Дека тоа се дактилски каталектички стихови, а не комбинации од дактилски стопи + еден трохеј, ни укажуваат безброј примери од којадае теорија на литературата; го цитираме Јозеф Храбак: (Úvod do teorie verše", Praha, 1958, стр. 92):

„Zámek je uzký a hrozivý,
nestvůrne jakési rysy,
drahému pánu jej stavěli,
oddani sedláci kdysi. . ."

„V uvedeném příkladu se vyskytyje na konci sudich veršu neůplne daktylské stopy (rysy-kdysi); mohly by se sice vykládat jako trocheje, ale kontext cele bašně, psane dusledne daktylem, ukazuje, že to jsou neůplne stopy daktylske". А ако не го признаеме тоа за дактил, или ако ги сметаме за некакви комбинации, тогаш што ќе бидат следниве примери што се среќаваат исто така често во нашата уметничка поезија:

Дечиња малечки, молчете. . .
Вие сте среќни, зар не?
Радосно играат очите —
Они се полни со смев. . .

(Србо Ивановски: „Глувонеми деца во паркот")

Како ќе ја определиме машката клаузула во II и IV стих? Ако се согласиме со тврдењето на Каровски дека во претходниот пример се работело за стих составен од неколку дактлиски стапки + трохеј на крајот, тогаш што стапка ќе сочинува споменатата клаузула од еден слог?, Шемата на строфата од стиховите на С. Ивановски ќе изгледа вака:

(—VV) (—VV) (—VV)
(—VV) (—VV) (—!!)
(—VV) (—VV) (—VV)
(—VV) (—VV) (—!!)

Очигледно последната стапка е пак дактилска, но во која недостигаат цели два слога. Секако сосема неоправдано би било да се разбива II и IV стих на еден дактил+трохеј+јамб (—VV) (—V) (V—) кога целиот ритам во песната се противи на тоа, изразувајќи јасен стремеж (и не само стремеж) кон дактилов ритам. Друг еден пример урива секаква помисла на вакви комбинарања со својата јаснота:

Заспи ми, Сибинчо, тежок е патот,
заспи ми в приспивен збор.
Виде ли?... Помина светулки јато
в нашиот осамен двор...
(Ацо Шопов: „Светулки")

Ако во примерот на Србо Ивановски можат некого да го збунат двосложените зборови *срећни* и *йолни* во II и IV стих, тогаш кај Ацо Шопов и тоа е невозможно, зашто тој го решава точно својот дактил со трисложни зборови: *ирисйивен* и *осамен*, така што клаузулата недвосмислено останува сама да гради цела стопа. А каква е таа стопа само од еден слог — тоа е веќе прашање!

Вакви примери има на претек, особено кај Славко Јаневски, во неговата „Егејска барутна бајка" која е пишувана исклучиво во дактилски стих, со вакви каталектички завршетоци, се̂ до „Епилогот":

(Есен е) (свршеник) (златен)
(есен е) (прекрасен) (мој)
чуј,
(ене ко)-(лоната) (патем)
(мине од) (задниот) (бој)...
(„Џинови и снегулка")

или:

Одат со скршени срца,
небаре сенки се сал,
луто со забите крцат,
в очи им тага и жал...
(„Последните петмина")

Кај Блаже Конески исто така може да се сретне овој дактил:

Завива белиот снег
неко.лку привични пата,
Долу под мојата врата
гинат белокрили јата
тихо во спокој(от) мек...
(„Снег")

Меѓутоа, можна е комбинацијата на дактил+трохеј+дактил — што ја сретнавме дури и во нашата народна поезија кога се работеше за осмерецот (5+3). Таквата комбинација ги гради таканаречените логаеди. Лазо Каравкси укажа на примерите од К. Миладинов:

Бисеро — моме — Бисеро, (—VV) (—V) (—VV)
што носиш — бисер — на грло...

(потоа на „Желание", како и на стиховите од Рациновата „Ленка") Ние укажуваме на застапеноста на оваа стапка особено кај К. Рацин

и во народната поезија, но со огед на тоа дека таму не секогаш ги наоѓаме чисти овие стихови, се определивме во многу случаи за изосилабизмот како главен елемент. Овде ќе ги споменеме „Илинденските мелодии" од Б. Конески, во белите стихови, што секако потсетуваат и на Рацин, и на В. Марковски, особено на стихови од народната поезија.

Крени се — Гоце — војвода,
доста си — трпел — неправди!
Тебе те — чека — горета,
тебе те — пека — полето:
на нива — мачни — селани,
клетите — робје — в зандани. . .

Ваков стих, што потсетува исцело на народните осмерци во логаеди имаме и во песната „Партизанска пролет" од Ацо Шопов:

Вечер е — тиха — дремлива,
нечујно — гора — шумоли,
месец сред — гранки — сонува,
ѕвездите — солзат — на небо. . .

Секако дека е дактилска основата и на стихот што Л. Каровски го наречува комбинација од дактил+трохеј+дактил+трохеј, со пауза по првата трохејска стапка:

Очи ти — сакам//молња да — режат,
кипнати — гради//огин да — горат,
врели ти — усни//жар да се — сторат. . .

Не напразно Л. Каровски не оди понатаму со цитирањето на песната, бидејќи овој стих понатаму се мењава. Како и да е, ваквиот стих егзистира, како што ќе ни докаже и примерот земен од Венко Марковски:

Ноќта е — грозна//градот се — смрштил,
Вардар под — мостот//в крвој се — дави,
келија — трешти//коски се — кршат,
менгеме — стега//студентска — глава. . .
(од „Орлите на Македонија")

Нешто слично наоѓаме и кај Гане Тодоровски:

Дворот е — празен//Ноќта се — губи,
Зората — в дворот — шета —
Почнува — денот//чекан и — љубен,
истокот — в пламен — цвета.

Првиот и третиот стих од песнава „Во утрото" го покажува истиот однос како и примерите од А. Шопов и В. Марковски: прво доаѓа еден дактил, потоа еден трохеј, следува цезура, па пак еден дактил+трохеј. Меѓутоа, во II и IV стих ситуацијата се менува: тука веќе имаме еден дактил, потоа два трохеја едно по друго. Шемата на тие два стиха би била:

(—VV) (—V) (—V)

Но, ако слушаме поубаво, веднаш ќе установиме дека во нив се работи всушност за една пауза меѓу двата трохеја, за една *лејма* која апсолутно стихот го усмерува да биде целиот лактилски:

Зората в дворот (V) шета...

односно:

Истокот в пламен (V) цвета...

А првиот и третиот стих? Дали нивното признавање како таква комбинација не го доведува во прашање нашето тврдење за дактилската стопа со трохеј на крајот на стихот?... По силата на повторувањето на шемата дактил+трохеј двапати во стихот премолчано се согласуваме дека се работи за некаква комбинација. Но, не е смело да се помисли дали цезурата по првиот трохеј не е ритмизирана пауза! За тоа — засега толку.

Се согласуваме дека е интересна комбинацијата на дактил+трохеј+цезура, дактил+трохеј+трохеј:

Одамна — било — негде//почнува — тивко — дедо,
лулето — старо — гори//чадје и — искри — бие...

(примерот е позајмен од Лазо Каровски). Ваквиот стих му е омилен на Славко Јаневски, иако примерот не е секаде во таа смисла беспрекорен:

Месецу — брате — пијан//суморно — зошто — минеш
ноќва низ — сите — крчми// и паѓаш на — облак — секој...
(„Валпургиска ноќ")

Еве сосема исти такви стихови кај Венко Марковски:

Зоврива — ропска — мрака//Блеснуват — искри — мили,
родната — света — земја//огнен ја — копнеж — гали,
пее на — буна — Вардар//растресол — Пирин — скали,
Егеј во — бој со — али//разбива — морски — жили...
(„Татковината", III песна)

Примерот кај Гане Тодоровски (во двата стиха: II и IV) беше стих — *седмерец*. Од исто такви *седмерци* се составени и *четиринаесетерциите* што ги зедовме од С. Јаневски и В. Марковски. Зар не ни паѓа в очи дека е тоа оној толку баран *седмерец* што во нашата народна поезија одвај го наогаме на две-три места, како сосема случајна појава?

Зората//в дворот шета. . .

или:

Месецу//брате пијан. . .

или:

Растресол//Пирин скали. . .

Констатираме дека е тоа *седмерецот* (3+4).

Интересно поглавје би било за дактилскиот хексаметар, но тој во нашата уметничка поезија не постои. Единствено го среќаваме во препевите на проф. М. Петрушевски кој работи над „Илијадата" и „Одисејата". Затоа и упатуваме на *уводот* кон изборот од „Илијадата" и „Одисејата" („Култура", Скопје, 1953 г. стр. 1—10). Позајмуваме, колку за илустрација, неколку стихови од тие препеви во врска со местото на цезурата:

„Назад по истион пат//низ улиците убаво-стројни. . ."

т. е. со цезура зад првиот слог во третата стопа

(—VV) (—VV) (—//VV) (—VV) (—VV) (—V)

и со трохејски завршеток што претставува неполна дактилска стапка.

„Заре го знаеме добро//во умот свој ова и сите. . ."

— со цезура зад првиот краток слог во третата стопа:

(—VV) (—VV) (—V//V) (—VV) (—VV) (—V)

„Чув на свекрва ми честита глас//та и мене ми внатре. . ."

— со цезура зад првиот слог во четвртата стопа:

(—VV) (—VV) (—VV) (—//VV) (—VV) (—V)

„Туку останете сите Ахајци//со обвивки лепи. . ."

— со цезура зад првиот краток слог во четвртата стопа:

(—VV) (—VV) (—VV) (—V//V) (—VV) (—V)

Во таа смисла се зборува во посочениот увод, со запирање и врз прашањето за *диерезата*.

Амфибрах:

Оваа стапка исто така е многу распространета во нашата уметничка поезија, дури и поупотребувана од дактилот. Нејзиното градење се постигнува со земање четирисложен збор во почетокот на стихот, или со анакруза во почетната стапка: сосема исто како и при јамбовиот стих. Но, можностите за организирање на овој ритам се поголеми поради структурата на стопата што се состои од 3 слога со иктус во средината на стапката. По таков начин се добива поголема леснота во искажувањето, во изговарањето, поголема забразаност, па — ако сакаме — и извесна моторичност. Чувствата, навистина, можат да бидат различни и сосема спротивни, но интонацијата е таа што го регулира тој однос меѓу содржината и ритамот.

Се запираме на песната „Тешкото" од Блаже Конески:

О, Тешкото! Сурли штом диво ќе писнат, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)
штом тапан ќе грмне со подземен екот, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)
во градиве зошто жал лута ме стиска, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)
во очиве зошто ми навира река, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)
и зошто ми иде да плачам ко дете, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)
да превијам раце, да прекријам лик, (V—V) (V—V) (V—V) (V—0)
та гризам јас усни, стегам срце клето, (V—V) (V—V) (—V) (—V) (—V)
да не пушти вик... (V—V) (V—0)

Целата стихотворба е составена од 10 вакви октави, со прилично изедначен ритам, со амфибрахни стапки, од кои само овде-онде се отстапува, како што е случајот со седмиот стих од горниот пример. Стихот е дванаесетсложен (најчест наш амфибрах) со изразита пауза по VI слог, т. е. по втората стапка.

Поетот низ амфибрах ги менува ситуациите, расположбите, чувствата и сликите. И низ содржината се провлекува ритамот на „Тешкото" од првиот бавен чекор, до неговата развиореност. Интересно е да се одбележи дека од 80 стихови во оваа песна — 76 се ауфтактирани со едносложен збор, а само 4 започнуваат со четирисложен збор:

...стегнатиот ред. (последниот стих од II строфа)
...Времињата мрачни се нивното поле...
...насилникот клет.
...Пченицата твоја триж плодна ќе биде...

Поемите „Момина чука" и „Тиквешка легенда" од Лазо Каровски се запишани во чисти амфибрахни стапки. Вторава поема е напишана во 44 строфи од по 10 стиха, или со вкупно 339 стиха (бидејќи една од строфите има 9 реда!). Од нив само 59 стиха започнуваат со четирисложен збор! Тоа се типични дванаесетерци како и во „Тешкото".

Четворостопен амфибрах имаше често и кај Србо Ивановски:

(Послу́шај)-(те ста́р сум) (и спо́ме)-(ни зре́ат)
со би́серен о́риз низ ми́нати ле́та.
Врз пле́ка ми те́жат десе́тини же́тви,
но првата мо́ја — задружната ќе е...
(„В задружниот дом")

Кај истиот поет ќе го најдеме и тростопниот стих:

Истоштени жерави минат, (V—V) (V—V) (V—V)
млад печалбар трга на пат. (V—V) (V—V) (V—0)
Жеравите бури ги кинат, (V—V) (V—V) (V—V)
печалбарот — копнеж и глад. (V—V) (V—V) (V—0)
(„Печалбарска")

или:

Шумолење тажно од врби,
загледани в тихиот јаз...

Јас таква ја помнам од детство
на полето родната пласт. . . .

(„Спомен од детство")

Во четиристопниот амфибрах паузата паѓаше зад II стопа:

Послушајте, стар сум//. . . И спомени зреат. . .

Во тристопниот — цезурата ја сече втората стапка зад I ненагласен слог:

„Истоштени//жерави минат. . ."
„Јас таква ја//помнам од детство. . ."

Венко Марковски гради стих само од една стапка:

Ко бура (V—V)
што јури (V—V)
в клисурите (V—VV)
сури, (—V)
ко порој (V—V)
низ гори (V—V)
што разгорил (V—VV)
шум. . . (?)

Но, очигледно е дека се работи за два каталектички стиха кои се разбиени на осум, така што измамувачки дејствуваат само визуелно, додека слухово сѐ е сосема јасно. Тоа се следните два стиха:

Ко бура што јури//в клисурите сури. . .
(V—V) (V—V)// (V—V) (V—V)
ко порој низ гори//што разгорил шум. . .
(V—V) (V—V)// (V—V) (V—0)

Од друга страна комбинацијата од амфибрах+дактил+трохеј, што ја споменува Л. Каровски, не ќе е ништо подруго од амфибрахов стих со ритмизирана пауза (лејма) зад првата стапка:

Две очи (V) познати, мили,
две очи (V) на соне сонети,
две тешки (V) воздишки биле
од мојте (V) гради одронети. . .

(Г. Тодоровски: „Место цвеќе")

Не се работи за упростување на нештата ами за логичноста што се наметнува.

Амфибрахот го негувале своевремено речиси сите наши поети. Покрај веќе споменатите, да ги наброиме уште:

Гого Ивановски:

„Си исплакна очи — си присобра дреа. . ."

(Од поемата „Лазарополе")

Славко Јаневски:

„За песната
громовно
ура
и здраво!".

(„Нешто како доклад").

Васил Куноски:

„Ни ордите хунски во прастаро време. . ."

(„11 Октомври")

Волче Наумчески со двостопен стих:

„Јаболкница една
во нашето гратче
ко мајчица кротка
издиваше, знам. . ."

(„Јаболкницата")

и пак Гане Тодоровски, во неговата стихозбирка „Во утрините", — песните: „Гоце Делчев", „Спомни си за нив", „Ноќно познанство", „Срем", „Дојди в Охрид" и други. . .

Прашањето за анапестот:—

Од сосема разбирливи причини Лазо Каровски само споменува дека постои трисложната стапка *анапест*, но не дава ниту еден пример од нашата поезија. Нив, веројатно, тој не ги забележал во ниедна стихозбирка. Тие се, навистина, ретки, но не можеме да речеме дека не постојат. Творењето стих во анапест е тешко, со што се оправдува неговата реткост. Тоа е условено од посебната структура на стапката (VV—) за која е потребен збор или цела група од зборови со акцент на третиот слог (сега броено однапред), а таков кај нас постои само во случај да имаме работа со петсложен збор (на пример: *непредвидено, излегување* и сл.) или со еднослоден збор+четворосложен. Но има и друг начин на градење анапест, за кој ќе стане збор подолу.

Анапестот инцидентно постои и кај Србо Ивановски, но само во неколку стиха, а потоа се се растура:

И од мракот ќе остане песна (VV—) (VV—) (VV—) (V00)
сјајна роса врз жолтите копи. (VV—) (VV—) (VV—) (V00)

(С. Ивановски: „Средби и разделби")

Се работи за анапест и во двата случаи, и во двата случаи за каталектичка завршна стопа, со само еден слог. Илузорно е да бараме некакви комбинации во нив, како што можеме на прв поглед и да се излажеме: трохеј+трохеј+амфибрах+амфибрах, т. е:

(И од) (мракот) (ќе оста)-(не песна)
(сјајна) (роса) (врз жолти)-(те копи)

И во двата стиха анапестот е неоспорен. Во првиот тој е сосема јасен. Но неговата шема може да изгледа и поинаку, каков што е случајот со вториот стих, со присуство на хореј во првата стапка, што воопшто не значи дека се работи пак за комбинација. Акцентот во трохејот е бегол, тој речиси не се чувствува, не се изговара. Да гоземеме коедас толкување

„В качестве примера приведу стихи А. К. Толстого:

Зайад гáснет в дали бледно-розовой. . .

Ударение на слове *зайад* не входит в метрическую схему. В схеме это место слабое. . .

. . . Когда такой стих надо определять, то часто, принимая это первое ударение за метрическое, решают, что здесь хорей. Ето *обычная ошибка* (потцртал Г. С.). В таких случаях. . . надо проверить не анапест ли. Определить это можно по дальнейшему: один слог до следующего ударения или два слога. . .

Дом стоял обветшалый уныло,
штукатурка обилась кругом,
туча серая сверху ходила,
и все плакала, глядя на дом. . .

(Огарев: „Старый дом"[4])

Во сите четири стиха се работи за анапест. Пандан на вториот стих од Србо Ивановски наоѓаме во третиот стих на Огарев:

Сјајна роса врз жолтите копи. . .

наспрема:

Туча серая сверху ходила. . .

Но, споменавме дека кај С. Ивановски не постои цела песна во анапест:

Негде долу другата се јави

(—V) (—V) (—VVV) (—V) — хореј;
и ја снема во синото небо.
(V V—) (V V—) (VV—) (VOO) — анапест;
Брат ми крена од перница глава,
(V V—) (VV—) (VV—) (VOO) — анапест —
и низ солзи викна: „Мамо, лебец". . .
(V V—V) (—V) (—V) (—V) — трохеј;

или уште една илустрација што ќе ни го потврди тоа:

Зад облаци замре денот, студен,
сина магла полето во крие,
не е тáжно да стрáжариш будеи
кога тúхо родúната спие.

Во првиот стих по двата амфибраха следат два трохеја; во вториот стих четвртата стапка е пирих; третиот стих е кристален анапест; (каталек

[4]) Б. В. Томашевский: „Стилистика и стихосложение", Ленинград, 1959, стр. 392.

тични) четвртиот стих започнува со трохејска стапка која го губи акцентот за сметка на следниот збор, со тоа градејќи анапест.

Затоа, пак, Гане Тодоровски ни нуди организираи анапест во неколку наврати и во целата песна:

Вишна-усни и отпуштен црцел,
Поглед свенлив што чезне и молчи. . .
Тоа ти си во моето срце,
ти се криеш во моите очи.

Зошто толку те љубам и сакам?
Зошто чезнам во мечтите скришни?
Зошто трепна и мојата рака
Која стихов почнав да го пишам?

(„Од дневникот")

Само во последниот стих поетот се префрлил на трохеј!

Додека на претходниот пример во каталектичкиот завршеток недостигаа два слога за цела анапестна стапка, во следниов пример недостига само еден слог:

Колку досадно чкртат тркалата,
Чиниш: режат врз патот со нож! (акаталектички)
Сводот истура пролетен дожд, (акаталектички)
Молчи смирено малото маало.

(Г. Тодоровски: „Погреб")

Уште еден интересен пример ни нуди Гане Тодоровски во стихозбирката „Божилак". Нerимуваните стихови, организирани во катрени, имаат изразита ритмичност. Анапестот е во нивната основа, кој воопшто не може да се оспори:

Тројца селани	(VV—) (VVO)
В градска меана	(VV—) (VVO)
на „по една"	(VV—) (VOO)
се подзапреа.	(VV—) (VVO)
Ги погледнаа	(VV—) (VVO)
Први парите	(VV—) (VVO)
Потем двојните	(VV—) (VVO)
ги порачаа. . .	(VV—) (VVO)

(„Тројца селани")

Во поемата „Мостот" од Блаже Конески, катренот обележан со бројката 2 содржи четири каталектички анапести:

Како прекршен 'рбет
Лежи на вода мостот,
Браниш тиок и скрбен
Плиска железни коски.

Кон почиста форма на анапест сум одел во некои свои препеви од руската поезија (Фет, Блок, Лермонтов). Еве еден таков анапест од Блоковиот циклус „Страшен свет":

Ќе нѐ исфрли ноќта под дожд
во безумниот ѓаволски бал
и на крајот ќе бидам јас сал
труп под твоите — очи и нож. . .

Шемата е единствена во катренот: (VV—) (VV—) (VV—).

Георги Сталев

РЕЗЮМЕ

„Силлабо-тоническая версификация в македонской поэзии" представляет собой отрывок из дисертации „Македонский стих".

Указывая на произведения с подобной тематикой, опубликованные на македонском языке, автор рассматрырвает пять известных основных размеров, существующих в македонской поэзии. Его выводы подтверждают что ямб встречается равноправным с остальными стопами, несмотря на постоянное место ударения в словах. Он говорит о много стопных ямбических и хореических стихах, в которых нередко находятся характеристичные пеоны. Образование ямбических стихов связано присуствием анакруз, — очень часто неминуемое явление под влиянием ударения (в македонском языке нет двухсложных слов с ударением на втором слоге — с редкими исключениями, как на пример — одвȁј; не принимая во внимание чужие слова: *букеш*, *иоеш* и пр.) Речь идет и о лейме — как о паузе, входящей в ритмику, затем автор останавливается на цезуре, на спондеях.

Отмечено и наличие немалого количества дактилических форм, с разьяснением недоразумения из-за стиха следующей форми:

(Одат со) (скршени) (раце)
(—V V) (—VV) (—VO)

Несколько строк автор посвещает так называемым *логаедам*; вопрос о стихах формы (—VV) (—V) (—VV), а констатация совсем категорическая — что стихи в которых амфибрахические стопы — самые многочисленые. Анапест, хотя редкий но не и отсуствующий.

Исследователь „этого поэтического своеобразия" говорит и о некоторых детерминантах (о клаузуле, паузе); таким образом можно освоить в основным то, „что называется метром классического стиха; принцип правильного стопосложения" в македонской поэзии.